El fin del arte

Raquel Casales

Hegel y Danto cara a cara

PUV
Universitat de València

El fin del arte

Hegel y Danto cara a cara

Raquel Cascales

El fin del arte

Hegel y Danto cara a cara

PUV

44
Estètica & Crítica

Anacleto Ferrer, director

Romà de la Calle, director fundador

Esta publicación no puede ser reproducida, ni total ni parcialmente,
ni registrada en, o transmitida por, un sistema de recuperación de información,
en ninguna forma ni por ningún medio, ya sea fotomecánico, foto químico, electrónico,
por fotocopia o por cualquier otro, sin el per miso previo de la editorial.

© Raquel Cascales Tornel, 2020
© De esta edición: Universitat de València, 2020

Coordinación editorial: Maite Simón
Diseño del interior: Inmaculada Mesa
Maquetación: Celso Hernández de la Figuera
Diseño de la cubierta:
Celso Hernández de la Figuera y Maite Simón
Corrección: Iván García Esteve

ISBN: 978-84-9134-585-5

Edición digital

A mi madre y a mi iaio,
in memoriam

Allí donde crece el peligro
crece también la salvación.
Hölderlin

El arte tiene la bonita costumbre
de echar a perder todas las teorías artísticas.
R. Selavy

Índice

Introducción. Cara a cara

1. La historización del arte
   - *La conciencia histórica como base de la estética moderna*
   - *La concepción romántica del arte*
     - La religión del arte
     - La mistificación estética del idealismo

2. La Profecía hegeliana del «fin del arte»
   - *El lugar del arte en la filosofía hegeliana*
     - La religión del arte en la *Fenomenología del espíritu*
     - La sistematicidad del arte en la *Enciclopedia*
     - La emancipación del arte en las *Lecciones de estética*
   - *Distintas concepciones del carácter pretérito del arte*
     - Fin en sentido artístico
     - Fin del arte en sentido gnoseológico
     - Fin de la religión del arte
     - Fin en sentido de una nueva etapa histórica
     - Fin del arte como liberación del arte
   - *La actualidad perenne del arte*

3. El giro hegeliano en la filosofía de Danto
   - *Más allá de la filosofía analítica*
     - El «mundo del arte» y el arte como representación
     - La ontología como respuesta a los indiscernibles
     - La configuración histórica del arte
   - *La propuesta dantiana de la comprensión histórica*
     - La función de las leyes generales en la historia
     - La historia como representación

La historia como narración
El cumplimiento de la profecía hegeliana
La aceptación del realismo narrativo y la progresión histórica
Pasado y futuro del arte

4. LA PROCLAMACIÓN DANTIANA DEL «FIN DEL ARTE»
La transfiguración de la filosofía del arte
La definición esencialista del arte
El papel transfigurador de la interpretación
La unión de esencialismo e historicismo
El desarrollo del sentido del «fin del arte»
Fin en sentido hegeliano
Fin del relato (moderno) de la historia del arte
Fin como comienzo de la época posthistórica
Después del fin

EPÍLOGO. Larga vida al arte
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Introducción
Cara a cara

Hoy en día la sociedad tiende a tener una buena imagen del arte. Se respetan y admiran la arquitectura de Bramante, las pinturas de Rafael o la música de Bach. Sin embargo, muchas personas encuentran serias dificultades para comprender obras o autores más contemporáneos. En la actualidad alcanzan récords históricos los números de visitantes que acuden a museos; se llenan los conciertos y teatros; se tiene al alcance de la mano toda la información que se necesita para saber más sobre aquello que se escucha o contempla. Pero, curiosamente, cuanto más «contemporáneo» es el arte, menos parece entenderse. Mucha gente se pregunta qué le ocurre al arte contemporáneo y achaca a la posmodernidad o a la degeneración de Occidente el problema de su incomprensibilidad. Sin embargo, aunque hay muchos elementos que han podido conducir a un exceso de producción y a una inflación de banalidades artísticas, la pregunta quizá debería enfocarse de otro modo. Pocas veces nos preguntamos qué nos ocurre a nosotros. ¿Cuánto tiempo dedicamos ya no a profundizar, sino al menos a tratar de conocer algo sobre el arte que estamos «consumiendo»?

Es verdad que para entender el arte contemporáneo se necesita tiempo. Pero no menos que el tiempo necesario para comprender cualquier tipo de arte de cualquier otra época y lugar. Lo único que ocurre es que la parte de la humanidad que ha recibido algún tipo de instrucción artística lo ha hecho según unos parámetros renacentistas. Y si bien esos parámetros son correctos, solo rigen para el tipo de arte que cumple los parámetros renacentistas. De esos parámetros ha vivido el arte hasta el siglo XX, pero ya no son los únicos que rigen en el panorama artístico actual.

Parece claro, entonces, que algo ha cambiado y que algo ha acabado. La cuestión es saber qué es precisamente lo que ha finalizado para poder andar por el bosque artístico contemporáneo sin perdernos. Ya Hegel, en su filosofía del arte, predijo ese final, pero sin llegar a entender cómo se produciría. Danto fue quien, al verlo realizado, comprendió con más claridad la profecía hegeliana y pudo dar cuenta de lo que significaba.

A lo largo de estas páginas trataré de enfrentar cara a cara a estos dos autores, ya que la lectura dantiana ayuda a comprender mejor la teoría hegeliana y permite ponerla en conexión con las problemáticas actuales; asimismo, ver a Danto desde Hegel permite comprender mejor el pensamiento del autor norteamericano, pues deja traslucir su gran coherencia y profundidad. Considero que el análisis de las reflexiones de ambos autores en torno al arte y a su fin aporta luces para comprender nuestro mundo contemporáneo.

Para llevar a cabo esta empresa, considero que es de vital importancia atender, como se verá en el primer capítulo, al proceso de historización que configuró el arte tal y como lo concebimos hoy en día. Puesto que la relación entre arte e historia es intrínseca, podría intentar estudiarse desde los albores de la práctica artística. Sin embargo, este trabajo se confina al comienzo de la conciencia histórica y artística que nació con la modernidad. Obviamente, la reflexión estética, la pregunta por la belleza o el arte están presentes desde la Antigüedad. No pueden ignorarse las reflexiones de Platón o Aristóteles, pero no se debe tampoco trasladar sin más la preocupación sobre la belleza de los *Diálogos* o la descripción aristotélica del arte como *techne* a nuestra manera de concebir el arte y el mundo del arte hoy en día.[1]

Con el auge de la Ilustración y el desarrollo de la conciencia histórica, la obra de arte asumió el cariz que tiene hoy en día. Tanto el espíritu ilustrado como el romántico y su interés por lo histórico condujeron a un progresivo traslado de la reflexión desde un concepto intemporal de belleza hacia la obra artística concreta. La modernidad, al interrogarse sobre las condiciones de posibilidad del propio conocimiento y desarrollar la preocupación metódica, puso la reflexión estética en primer plano y le otorgó la autonomía necesaria para que pudiera independizarse del resto de ámbitos filosóficos (Labrada, 1990: 18). Como acabo de decir, la preocupación por la historia centró pronto el interés estético en las obras de arte, lo que permitió al arte y a la estética ganar cierta autonomía en la modernidad.

Con el Romanticismo, el arte se revalorizó hasta ser considerado como uno de los aspectos más importantes en la vida humana. Este aprecio, unido a la convicción de que la ciencia más adecuada para su estudio era la histórica, condujo a un notable aumento de los estudios históricos del arte. Dichos estudios trataron de recoger en una narración progresiva y coherente lo que había sido el arte hasta entonces. Todo este proceso, en el que lo histórico gana cada vez más peso, es lo que denomino «historización del arte».

El impulso otorgado a lo histórico ayudó a aumentar la conciencia histórica, que a su vez se convirtió en un punto nuclear de la filosofía hegeliana, al hacer Hegel del desarrollo de la conciencia la clave del progreso de su sistema. Sin

embargo, como se verá, el excesivo peso otorgado a lo histórico, así como la asimilación de la respuesta a la cuestión de qué es el arte con la narración de su historia, abrirán la posibilidad de hablar de un final.

La consideración del arte como pretérito por parte de Hegel ha sido una de las cuestiones que más controversias ha suscitado desde su enunciación. Muchos autores han aludido a ella y han intentado ofrecer sus interpretaciones, tal y como recoge bien Geulen (2006); sin embargo, el autor que le ha otorgado actualidad en nuestros días ha sido el norteamericano Arthur Danto, razón por la cual trataré no solo de ver sus relaciones, sino de intentar que dialoguen entre ellos.

En el segundo capítulo se ve cómo el espíritu estético moderno alcanza su auge con Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831). No hay duda de la relevancia que toma con él la historia y, en concreto, la historia del arte, puesto que en ella se expresa el propio espíritu en su caminar. Pero, al mismo tiempo, la filosofía del arte de Hegel presenta una problemática difícil de superar, que puede resumirse diciendo que afirma el carácter pretérito del arte como manifestación del espíritu. Una vez que el carácter sensible del arte se ha visto superado en su época por el contenido reflexivo, parece que el tiempo del arte ha pasado. Por esta razón, tras explicar el contexto histórico y filosófico en el que surge, dedico el segundo capítulo a estudiar el carácter pretérito del arte en la filosofía hegeliana.

Puesto que dicha afirmación depende del resto de su sistema filosófico y de su comprensión del arte, he visto necesario explicar la transformación que sufre el lugar del arte a lo largo de sus diferentes obras: *Phänomenologie des Geistes* (1807), *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften* (1817) y las diferentes ediciones de *Philosophie der Kunst* (1823, 1826 y 1828/29). Este análisis otorga el marco necesario desde el que poder entender adecuadamente la tesis del carácter pretérito del arte, así como dar cuenta de las diferentes interpretaciones que se han dado de él.

Una característica común a la ingente bibliografía dedicada al estudio del «fin del arte» en Hegel es que casi todos los trabajos tienden a concentrarse en una comprensión unilateral que varía mucho de unos autores a otros. En este sentido, hay estudiosos que defienden que el carácter pretérito debe entenderse en sentido artístico; otros, desde el punto de vista gnoseológico; otros, como fin de la religión del arte, como el comienzo de una nueva etapa histórica o como una liberación para el arte. Aunque pueda parecer una travesía larga, considero que el análisis de los diferentes sentidos y la suma de sus significados pueden ayudar en la comprensión de la tesis hegeliana. Al mismo tiempo, este análisis es crucial para comprender la influencia que tuvo en la postura dantiana, así como para

poner también de manifiesto las diferencias entre las concepciones de ambos autores sobre el tema.

En el desarrollo histórico que realizo en el primer capítulo se descubre cómo la herencia de Hegel supuso que se fuera relegando el estudio del arte cada vez con más fuerza hacia los estudios de historia del arte, que con marcado espíritu científico tendían a buscar y enunciar las características de cada época, estilo u obra. Más adelante se verá cómo en el ámbito de la filosofía hubo que esperar tiempo para que se diera una revitalización de la estética filosófica y, en concreto, se estudiaran a fondo los planteamientos hegelianos a este respecto. Esta recuperación se produjo de manera especialmente significativa en dos corrientes.

Por un lado, en la tradición hermenéutica, la cual encuentra en la obra de arte un ámbito de interpretación plena. En este sentido son muy importantes las figuras de Martin Heidegger[2] y George Gadamer.[3] La otra línea que recupera la reflexión sobre el arte es la filosofía analítica, a través de autores como Ludwig Wittgenstein, Nelson Goodman o Arthur Danto. Este último autor es quien más tiempo y esfuerzo ha dedicado al tema del «fin del arte», razón por la cual dedico la segunda parte de este libro a analizar cómo sus reflexiones están marcadas por el pensamiento hegeliano y en qué sentido realiza una argumentación personal.

El «fin del arte» es, sin duda, la teoría más conocida de Arthur C. Danto (1924-2013). Con ella consiguió reabrir el debate sobre la estética hegeliana, especialmente en el ámbito angloamericano, y convertirse en una de las figuras más destacadas de la filosofía del arte norteamericana. A pesar de que con mucha frecuencia se abordan sus escritos sobre filosofía del arte de manera separada, considero que para poder entender de manera adecuada sus tesis en este ámbito hay que tener en cuenta su filosofía de la historia, desarrollada en los años anteriores. En efecto, uno de los mayores problemas que se encuentran a la hora de estudiar a Danto es la parcelación de ámbitos en los que se ha dividido su estudio. Es posible encontrar trabajos donde se valora o discute, por un lado, su aportación a la filosofía de la historia y, por otro, su aportación a la filosofía del arte. Sin embargo, pocos estudios consiguen destacar la intrínseca relación que existe entre ambos.[4] De ahí mi interés por profundizar en este autor teniendo el panorama más completo posible.

Por esta razón, dentro del tercer capítulo analizaré con detalle su contribución a la filosofía analítica. En un contexto positivista, Danto se pregunta por cómo debemos comprender tanto el arte como la historia. A su vez, el análisis sobre las condiciones de posibilidad del saber histórico y su reflexión sobre la narración lo

llevaron a ampliar la concepción de cómo debían ser los enunciados históricos. En concreto, su propuesta sobre el carácter narrativo de la historia tuvo un gran eco entre sus coetáneos, además de en él mismo. A través de esas reflexiones volvió la mirada sobre Hegel y aceptó muchos planteamientos que le condujeron a transformar su pensamiento.

Esta transformación de su filosofía fue denominada «giro hegeliano» por primera vez en 1993 por Robert C. Solomon y Kathleen M. Higgins (2012: 172-196), aunque se debió de gestar a principio de los años ochenta. Las principales características de este giro son la aceptación del realismo narrativo –es decir, la aceptación de que existen estructuras históricas objetivas– y la admisión del carácter teleológico y progresivo de la historia. La teoría hegeliana sobre el progreso de la historia y la proclamación del carácter pretérito del arte son dos hechos que a Danto se le hacen evidentes cuando trata de dar cuenta de lo que ha ocurrido en la historia del arte. A partir de entonces, defenderá que la historia del arte muestra el desarrollo de la autoconciencia, gracias a la cual el arte se verá libre de los elementos heterónomos que lo condicionaban. Todo ello llevará al filósofo norteamericano a hablar del «fin del arte». Es patente, por tanto, la importancia del estudio de su filosofía de la historia para, por un lado, volver su mirada a Hegel y, por otro, comprender la investigación que lleva a cabo sobre el arte. Además, como se verá más adelante, el filósofo americano no solo aplica estos conocimientos de filosofía de la historia a la filosofía del arte, sino que incluye definitivamente en su filosofía la dimensión histórica como parte del análisis artístico.

Antes de adentrarme en el análisis detallado de qué significa el «fin del arte» en Danto, en el cuarto capítulo expondré las coordenadas básicas de su filosofía del arte, puesto que un análisis detallado de este asunto puede encontrarse en el estudio de María José Alcaraz (2006). Tras este análisis, me centraré en el «fin del arte», que Danto formula por primera vez en 1984. El mayor problema que se encuentra al estudiar seriamente esta tesis es que no la desarrolla por extenso en un solo libro, sino que la reformula en diversas ocasiones a lo largo de los años. Los estudiosos han interpretado esta reformulación y ampliación de la tesis del «fin del arte» en algunas ocasiones como un cambio de opinión y en otras como una contradicción (Sobrevilla, 2003; García Leal, 2005; Vilar, 2009: 191-211; Bacharach, 2013; Snyder, 2018: 147-153). Sin embargo, considero que una exposición sistemática de lo dicho en las diferentes obras muestra que no hay contradicción, sino solo ampliación de la teoría, un desarrollo del sentido del fin.

En primer lugar, se puede establecer una distinción temporal: son diferentes las ideas expuestas en los trabajos de la década de los ochenta de las que presenta en los noventa. Esta división no supone una delimitación tajante de sus

ideas, ya que las distintas maneras en las que comprende el fin del arte se hallan entremezcladas en el conjunto de su obra.

Los primeros trabajos[5] justifican siempre la tesis del «fin del arte» en la filosofía hegeliana. Por esta razón, el primer sentido del «fin del arte» está asociado al sentido hegeliano: a la concepción progresiva de la historia (y de la historia del arte) y al sometimiento que la filosofía infringió al arte desde la definición mimética de Platón.

Las obras de la segunda etapa[6] muestran una mayor confianza en que el fin del arte ya ha tenido lugar y señalan otras narrativas que también han sometido al arte a lo largo del tiempo. Dentro de estas narrativas o relatos que se han desarrollado sobre el arte destacan especialmente dos. Por un lado, el relato mimético que, aunque tiene su origen en Platón, se extiende como narración a raíz de la obra de Vasari. Por otro, el relato modernista desarrollado por Greenberg, el cual, aunque no supone una ruptura completa con el anterior, se asienta sobre una concepción purista del arte, en la cual el arte intenta desprenderse de aquello que no le es estrictamente esencial. Esta narrativa, afirma Danto, acaba con la aparición de la cinematografía, los *ready-mades* de Duchamp y las *Cajas de Brillo* de Warhol.

Además de estos dos, hay un tercer significado del fin del arte, que tiene que ver con la aparición de una nueva época del arte: la era posthistórica. Al declarar el comienzo de una nueva etapa, Danto no pretende afirmar solo que ha acabado una narrativa más del arte, una etapa que puede ser superada, sino que apunta más bien a una toma de conciencia del arte y sobre el arte que difícilmente podría volver atrás. Con la liberación de los sometimientos del arte se ha alcanzado una clarificación acerca del concepto de arte que no tiene marcha atrás.

Por tanto, puede decirse que Danto, partiendo de unos hechos históricos de su presente, mira hacia atrás y narra un relato finalizado. Al mismo tiempo, se pregunta cómo debe entenderse el arte en una época posthistórica. El arte posthistórico es para él aquel que ya no se circunscribe al estilo de una época, sino que se caracteriza por la libertad y la pluralidad, por la convivencia pacífica de todas las corrientes, sin jerarquías de ninguna clase. Esta apertura no le hará caer en un relativismo estético, más bien se esforzará en mostrar cómo puede entenderse el arte en una época que ya no está marcada por lo que la historia del arte dice que tiene que ser el arte, a pesar de la intrínseca dimensión histórica de todo arte. En su análisis se pone claramente de manifiesto que la consideración histórica sigue siendo un elemento esencial tanto en la creación e interpretación de obras de arte como en el estudio de la filosofía del arte.

Por todo lo expuesto, puede decirse que aunque Danto puso gran empeño en defender el carácter histórico del arte, no lo supeditó meramente a la historia, del mismo modo que Hegel tampoco lo hizo. No cae en la tentación de afirmar que, puesto que el arte está unido a su concreción histórica, no tenemos manera de juzgar las obras del pasado. Las críticas de arte que desarrolló durante más de veinte años, por otra parte, nos aportan luces acerca de cómo entendía que podían juzgarse las obras de arte concretas en un tiempo posthistórico.[7]

Desde esta perspectiva, no hay contradicción entre su filosofía de la historia y su filosofía del arte; ni con el sentido hegeliano del fin, con todos sus significados posibles; ni tampoco entre su esencialismo y su historicismo. Su filosofía del arte está plenamente imbricada con su filosofía de la historia y viceversa.

***

La imbricación de mi estudio de la filosofía con mi propia historia vital hace que sea necesario dar gracias aquí a todos aquellos que han ayudado a la elaboración de este libro. En primer lugar, a la Universidad de Navarra, por haberme dado tanto, en lo personal y en lo filosófico. En concreto a los que antaño fueron maestros y hoy son también compañeros: Montserrat Herrero, Jaime Nubiola, María Antonia Labrada, Santi Aurell y José María Torralba. También quiero agradecer su apoyo a los profesores de otras instituciones en las que he podido estar y que han sido cruciales en la elaboración de este libro, como María José Alcaraz, de la Universidad de Murcia; Tiziana Andina, de la Universidad de Turín; y Alessandro Scafi, de The Warburg Institute. Por último, quiero mostrar mi agradecimiento a mis amigos, con una mención especial a Ricardo Piñero y Rosa Fernández Urtasun, además de a mi familia. En concreto, este libro va dedicado a mi madre, Alicia, y a mi *iaio* Paco, que con su incondicional orgullo leerán este libro desde el cielo.

1. Tal y como afirma Pareyson, «la idea de que la estética es una disciplina moderna es poco menos que un lugar común, pero puede degenerar en un error si se
llega hasta el punto de rechazar el mundo antiguo como fuente de inspiración para el estudio del arte» (1987: 30).

2. Heidegger, especialmente en «El origen de la obra de arte» (1934), analiza el arte desde el punto de vista de su dimensión cognoscitiva. En esta obra se advierte ya el giro fenomenológico de la pregunta por el ser. Mientras que en *Ser y Tiempo* (1927) esa cuestión le había llevado a indagar el *Dasein* o existente, en esta obra considera la capacidad manifestativa del ser como verdad. El arte es concebido por Heidegger como un lugar privilegiado de manifestación o inmediación de la verdad. Es lógico, por tanto, que cuando escriba el

epílogo de esta obra se refiera a la tesis de Hegel sobre el fin del arte y la trate de refutar (Heidegger, 2010: 11-62).

3. Gadamer aborda directamente este problema en *La actualidad de lo bello*. Rescata aquí el planteamiento hegeliano sobre el fin del arte y muestra cómo el fin se refiere a que las obras ya no son comprendidas de manera inmediata o intuitiva, sino que están necesitadas de justificación. Frente a esta postura, Gadamer trata de mostrar que hay elementos que nos siguen haciendo actual la belleza del arte, como son el carácter lúdico de las obras, que interpela al espectador y le lleva a interpretarlas; el carácter simbólico, que nos remite a la propia obra (y no a otra cosa); y la fiesta como elemento que nos reúne en el tiempo por encima de la historia (Gadamer, 1997).

4. Sin embargo, hay alguna excepción, entre las que destacan: Carroll (1999), Tozzi (2007), Parselis (2009) y Andina (2010).

5. Considero que esta primera etapa abarca las siguientes obras: «The end of art», artículo publicado en *The Death of Art* en 1984 (reeditado en *The Philosophical Disenfranchisement of Art* en 1986); «Approaching the end of art», conferencia ofrecida en 1985 en el Whitney Museum of American Art e incluida en *The State of the Art* (1987), y «Narratives of the end of art», conferencia «Lionel Trilling» impartida en la Universidad de Columbia, publicada en *Grand Street* en 1989 (reimpresa en 1990 en el libro *Encounters and Reflections: Art in the Historical Present*).

6. En esta segunda etapa incluyo: *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Posthistorical Perspective* (1992); las conferencias impartidas en la galería Nacional de Arte de Washington en 1995 y publicadas con el título *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History* (1997) y *The Abuse of Beauty. Aesthetics and the Concept of Art* (2003).

7. La mayoría de las críticas realizadas en el periódico *The Nation* pueden encontrarse publicadas en distintas obras: *The State of the Art* (1987); *Encounters and Reflections. Art in the Historical Present* (1990); *Philosophizing Art. Selected Essays* (1999*c*); *The Madonna of the Future: Essays in a Pluralistic Art World* (2000).

1. La historización del arte

El deseo de comenzar de cero poniendo unos cimientos racionales y seguros al edificio del conocimiento fue uno de los grandes impulsos que propiciaron el comienzo de la modernidad. Por esta razón se ha considerado que su identidad se fue constituyendo, al menos en parte, como una ruptura con todo lo que la precedía.[1] El Siglo de las Luces, o siglo XVIII, es percibido por sus propios protagonistas y en adelante como el momento a partir del cual la razón iluminará progresivamente la historia de los hombres.[2] Se desarrolla, por tanto, una conciencia de ruptura, de novedad y de confianza en la razón y el progreso que se vuelven esenciales para comprender la modernidad (Vico, 2006; Finkielkraut, 2006).

Esta convicción de novedad no hubiera sido posible sin una conciencia histórica, que se separa del pasado y se proyecta en el futuro. La nueva manera de percibir la historia va acompañada por la seguridad en la razón como guía de la historia, que se convierte en garantía del progreso, una convicción justificada y simbolizada por la aceleración de los descubrimientos científicos que se da en esa época. Por esta razón, no es de extrañar que los estudios que más peso adquieran a partir de entonces sean los históricos y los científico-experimentales.

En el primer punto de este capítulo veremos cómo este afán científico favorece el nacimiento de la estética, y cómo la confianza en la historia provocará un estudio principalmente histórico del arte. Será en este contexto donde nazca el Romanticismo, una corriente cultural que eleva el arte como ninguna otra lo había hecho, hasta hacer de él prácticamente una religión. En este mismo ambiente se desarrolla el idealismo, que a su vez contribuye a una mistificación de la estética. Es el mundo con el que Hegel crece y al que mira de frente cuando habla de arte.

LA CONCIENCIA HISTÓRICA COMO BASE DE LA ESTÉTICA MODERNA

Para llegar a comprender la autonomía que el arte adquirió a partir del siglo XVIII en Europa es necesario contemplar sus avatares históricos. Este proceso parte del progresivo menosprecio con el que se miró en los siglos precedentes el modelo artesanal de producción. Los artistas comenzaron a exigir un nuevo tratamiento a su trabajo, al principio sin distinguir claramente entre arte y artesanía. Sus requerimientos se vieron poco a poco respondidos a través del desarrollo de tres fenómenos que se dieron en paralelo: la creación de los salones y la crítica, la autonomía de la estética y la progresiva unión del arte a los estudios de historia (Bozal, 2004: 19-31).

La creación de los salones y la crítica de arte fue lo que permitió la primera democratización de la visualización de las obras de arte, generando a su vez un público preparado para juzgarlas. La transformación de las colecciones reales en museos fue paralela al desarrollo progresivo de las exposiciones periódicas de artistas vivos, que además de proponer las ideas más novedosas abrían al mercado privado las puertas del arte.[3] La iniciativa particular fue asesorada por los reporteros que anunciaban las exposiciones. Sus informes de prensa (que se hicieron regulares a partir de 1759) fueron especializándose hasta formar la base de la crítica de arte.

En segundo lugar, es de gran importancia en el contexto de este trabajo la autonomía que adquirió la estética como disciplina filosófica. Dando un paso más respecto de los planteamientos precedentes de Joseph Addison, Alexander G. Baumgarten o David Hume, Inmanuel Kant elevó el arte del terreno de la sensibilidad al de la racionalidad, ya que, como dice Gadamer, fue «el primero en reconocer una pregunta propiamente filosófica en la experiencia del arte y de lo bello» (1997: 57). En su tercera crítica, la *Crítica del juicio* (1790), Kant trató de buscar el enlace entre necesidad y libertad en el ámbito estético y presentó la imaginación como la facultad en la que ambos opuestos pudieran reconciliarse (Kant, 2007: 241).

La imaginación productiva se entiende entonces como el ámbito por excelencia de la creación artística y, por tanto, de la libertad. En este sentido, lo importante del hacer artístico es que debe poder considerarse como «naturaleza», en el sentido de que no debe advertirse la coacción de reglas impuestas por el artista. Kant pasa de sus reflexiones sobre el artista a interesarse por la figura del genio, que es quien actúa teleológicamente como la naturaleza pero sin su necesidad.[4] Este actuar libre no estaría dado a todo el mundo, sino solo a unos elegidos, a los genios que han sido agraciados con el don de la naturaleza, que es la que da la regla al arte. Este hincapié en la figura del genio, accesible solo a unos pocos, provocó una fuerte subjetivización del arte, tal como le criticaron

Hegel[5] y, más adelante, Gadamer (1984, I: 75-87). Más allá de las discusiones concretas, la profundización en estos aspectos provocó que la estética, como saber filosófico, adquiriera importancia y lograra constituirse como ciencia autónoma dentro del ámbito de la filosofía en esta época.[6]

El tercer aspecto de los que he señalado antes, y en el que me detendré más, lo constituyen los cambios que se produjeron en la concepción histórica del arte, que llevaron a querer estipular un recorrido diacrónico de carácter científico sobre el desarrollo del arte. Así como existían tratados sobre la belleza ya en la Antigüedad y en la Edad Media, también en esas épocas se escribieron algunas «historias del arte», pero como ha mostrado Frances Haskell, en ningún caso poseen la ambición de historiar científicamente el pasado artístico (1990, 1994). Nada sería más ajeno a antiguos y medievales, como reseña Yvars, que la concepción del arte como «algo provisto de un sentido inmanente y un desarrollo autónomo, condiciones previas e insoslayables en toda consideración de orden historiográfico» (2004: 137).

Asimismo, es habitual referirse a Vasari como el fundador de la historiografía, pero aunque sus biografías artísticas –como las de Bellori o Burke– supongan un tesoro para conocer las vidas de algunos artistas, no poseen tampoco ninguna intencionalidad científica. De hecho, como señala Germain Bazin, Vasari no creó una nueva ciencia, sino un nuevo género literario: «no la historia del arte, sino la novela de la historia del arte» (citado en Yvars, 2004: 138). Aunque sí cabe mencionar, y más adelante volveré sobre ello, la relevancia que tuvo Vasari en la concepción progresiva del arte, esencial para comprender la configuración de las etapas marcadas por la historia del arte.

La imposición de la metodología científica no llegará hasta la Ilustración, pero a partir de entonces no se escaparán de ella ni la filosofía, ni la historia, ni la historia del arte. Una de las mejores muestras del espíritu científico, sistemático y jerárquico es *L'Encyclopédie* (1751-1772). En ella se puede ya encontrar la nueva denominación del arte como *Beaux Arts*,[7] término que, gracias a su prestigio, se extendió por toda Europa en las siguientes décadas. El término de bellas artes ayudó a forjar una concepción del arte autónomo y valioso que podría merecer también un estatuto científico que, para la gran mayoría, se cifró en la historia del arte.[8]

Forma parte de este mismo contexto la larga *Querelle des anciens et des modernes* vigente en esa época. El debate entre los antiguos y los modernos (más adelante entre los clásicos y los románticos) surge de una concepción histórica del arte que permite defender a los modernos que, si el arte es histórico, lo que servía para juzgar una época ya no es válido para otra. Por eso, la toma de

conciencia de los modernos respecto del arte estuvo muy relacionada con el estudio de la Antigüedad. Especialmente significativa a este respecto es la figura de Johann J. Winckelmann (1717-1768), considerado por la gran mayoría como el primero que acomete el intento de realizar una historia del arte que merezca llamarse así (Fernández Arenas, 1990: 71; Bozal, 2004: 23; Shiner, 2004: 139; Olga Hazan, 2010: 47), o al menos el primero que publicó una obra que se presentaba como historia del arte: *Historia del arte de la Antigüedad* (1764). En esta obra plantea un orden de belleza según el cual se pueden establecer una serie de relaciones de causas y efectos que permiten comparar los diferentes estilos y épocas. Lo interesante es que Winckelmann habla del pasado no como un modelo de grandeza inalcanzable, sino como un proyecto que, de hecho, se debe emular. De este modo, alienta no solo a mirar pasivamente el pasado, sino a proyectarlo como futura construcción.

Además, tal como afirma Bozal, en esta obra se plantea el problema de la objetividad en la investigación histórica y se pone de manifiesto que el modo de hablar del pasado influye en las proyecciones que el lector hace de su época. Winckelmann llama al lector a aspirar a metas tan esplendorosas como la belleza griega. De hecho, está apelando al protagonismo del sujeto histórico como sujeto del cambio, una idea propiamente moderna (Bozal, 2004: 25).

Todo este proceso de historización del arte que se pone de relieve con la *Querelle* y las obras de Winckelmann viene a mostrar que casi desde el momento en el que la estética se constituye como ciencia se produce una progresiva orientación hacia la filosofía del arte y la historia del arte. Esta orientación no es solo producto del contexto cultural en el que se desarrolla este proceso. No se puede olvidar que las obras de arte poseen dentro de sí la historia, ya que su configuración es indudablemente histórica. Por esta razón, cuando contemplamos las obras podemos trasladarnos a épocas antiguas y mundos desaparecidos. Pero al mismo tiempo, qué duda cabe, su valor no radica solo en ser piezas históricas, sino en que de algún modo trascienden el espacio y el tiempo. Por eso, como afirma Pérez Carreño, la historicidad conforma el arte de una forma peculiarísima, distinta a cualquier otro ámbito:

> Poseer una historia no significa percibir lo anterior como meras etapas preparatorias para alcanzar el presente, sino como momentos ineludibles de la comprensión del presente. No pensamos y disfrutamos las obras de arte de la Antigüedad como propias sólo históricamente, sino como algo presente, como momentos de nuestra tradición: algo pasado en el presente. En este sentido, sólo porque el arte es histórico, algo del pasado, es también atemporal (2003: 380).

De todos modos, si bien es cierto que esta unión siempre se ha dado y siempre se dará, también lo es que la relevancia histórica del arte, entendida como distancia, como generación de una perspectiva temporal, fue desarrollada

especialmente por la estética romántica, que dio gran peso a la historia y a la conciencia histórica. Dentro de ese contexto de exaltación histórica, artística y científica es donde debe comprenderse la filosofía del arte de Hegel.

Siendo así que comparte con ellos la voluntad de historización, sin embargo, cuando Hegel trata de mostrar que el arte no se mueve solo en el ámbito sensible, sino también en el intelectual, está sin duda haciendo una afirmación general, pero también se está enfrentando de manera concreta al entusiasmo romántico del grupo de los Nazarenos y del *Athenäum*.

LA CONCEPCIÓN ROMÁNTICA DEL ARTE

Son muchas las cuestiones filosóficas presentes en el origen del Romanticismo y no se trata de analizarlas todas. Deseo centrarme en mostrar cómo la estética y el arte fueron catalizadores de las inquietudes de la mayoría de los intelectuales, un punto de confluencia en el que muchos creyeron encontrar la solución a los problemas con los que se enfrentaban.

El Romanticismo se desarrolló en diferentes núcleos literarios, como el de *Sturm und Drang*, y filosóficos. Dentro del ámbito filosófico destaca el movimiento congregado en torno a los hermanos Schlegel y su revista *Athenäum* (1798-1800) (Martínez, 1992: 71-93), llamado también el Círculo de Jena o los *Frühromantik* de Jena. De hecho, fue Friedrich Schlegel el que acuñó el sustantivo *romanticismo*, que en un principio se usó para aludir a un tipo de literatura de comienzos del siglo XIX que miraba hacia lo medieval. Con el tiempo, sin embargo, la literatura romántica se desarrolló, fue adquiriendo diferentes matices y este concepto se amplió, a pesar de que algunos consideren que es mejor seguir utilizando el término de forma restringida (Lovejoy, 1974: 66-81). Ya en el siglo XX, autores como Wellek lo definieron a través de una serie de rasgos comunes que nos permiten hablar de una corriente intelectual y cultural europea. En concreto, los tres rasgos básicos para él son la imaginación como fuerza de la poesía, la naturaleza como idea del mundo y la mitología y la simbología como formas de expresión poéticas (Wellek, 1974: 181-206).

Ciertamente, las ideas del movimiento no afectaron solo a la literatura, ni a Alemania, donde nació, sino que se expandieron por Europa y consiguieron llegar a definir toda una época. A su vez, hay que tener en cuenta que se trata de un movimiento con un carácter tan definido que *romanticismo* llegó a convertirse también en un término común. Como afirma Safranski, «el romanticismo es una época. Lo romántico es una actitud del espíritu que no se circunscribe a una época» (2009: 14).

Aquí me interesa contextualizar el momento en el que Hegel escribe, y por eso me centraré solamente en el romanticismo alemán. En él confluyen, en una misma generación que va de 1770 a 1840, los principales representantes del idealismo y el romanticismo.

Frente al espíritu ilustrado, los románticos consideraron la idea de belleza como el eslabón perdido «entre las leyes de la naturaleza, instituidas por el entendimiento, y el uso múltiple e indefinido que la razón hace de esa diversidad de leyes particulares» (Sánchez Meca, 2013: 146). En este marco, el acto estético sería el culmen de la razón, en el que la necesidad del entendimiento y la libertad de la imaginación se integran con vistas a un fin. Lo que los románticos descubren del sentido estético es que no implica una relación determinante con los objetos, por lo que la obra de arte se convierte en el símbolo en el que la libertad se realiza o, al menos, donde «podemos intuir cómo podría ser el mundo si la libertad se realizara» (Sánchez Meca, 2013: 146).

Así, comienza a desarrollarse lo que Innerarity denomina una mitología de la razón, que, frente el mecanicismo científico ilustrado, trata en la época romántica de sintetizar todas las potencialidades de la razón.[9] Además, también se desea revalorizar el papel de la imaginación, de la sensibilidad y del poder cohesionador que siempre han tenido los mitos para el ordenamiento político y social.[10]

Esta remitologización de la belleza forma parte de una vuelta al mito en distintos ámbitos de la cultura impulsada por el movimiento artístico *Sturm und Drang* y especialmente por Johann G. Herder (1744-1803). Este conocido autor escribe en 1767 «De la nueva utilización de la mitología», un artículo en el que reflexiona sobre la estructura poética de los mitos y su papel para interpretar la historia, y en el que propone la necesidad de crear una mitología política adecuada a la nueva situación histórica.

Herder contribuyó también de manera singular al desarrollo del sentimiento de nación en Alemania a través de sus destacados trabajos como lingüista. Su interés por el lenguaje le llega a través de Johann G. Hamann, para quien el arte es un lenguaje cifrado en el cual lo invisible, que es Dios, habla a través de lo visible, de la belleza, del arte.[11] Herder daría un paso más allá al resaltar que Dios también habla a través de la historia. Como apunta Isaiah Berlin, para este padre del Romanticismo «los diferentes sucesos históricos, que son interpretados como sucesos empíricos ordinarios por historiadores ignorantes, son en realidad métodos por los que nos habla lo divino» (Berlin, 2000: 76).

La relevancia que Herder otorgó a lo histórico influyó a su vez en una nueva concepción del conocimiento histórico que tendría en cuenta el propio transcurrir

de la historia. Esta nueva concepción herderiana partía de acontecimientos individuales de los pueblos con el fin de realizar una historia general de la civilización humana, finalidad que sobrepasaba con creces las ambiciones de Winckelmann.

Este fuerte peso que los autores románticos dan a la historia en sus obras está esencialmente relacionado con la densidad histórica de los propios acontecimientos que ellos viven durante esas décadas y la interpretación trascendental que les dan. Por ejemplo, al producirse el emblemático levantamiento del pueblo en la Revolución francesa, en un primer momento todos idealizan la Francia revolucionaria. Sin embargo, tras la exaltación inicial, pronto ven truncados los ideales que habían impulsado la Revolución. Es más, del entusiasmo pasan al rechazo cuando Napoleón trata de invadir Alemania. Además, la resistencia a lo francés no es para ellos solo una cuestión política, sino plenamente espiritual, puesto que en el giro que está dando a sus planteamientos, Francia se convierte en representante de un laicismo que está corroyendo Europa. De ahí que los alemanes se sientan con una mayor necesidad de contraatacar intelectual y artísticamente.

En este contexto, como veíamos, el arte comienza a configurarse como el ámbito en el que recuperar la libertad, lo infinito y lo divino, además de traer a la conciencia un pasado marcado por la armonía y la unidad social. Los románticos son conscientes de la influencia que tienen la estética y el arte en el espíritu individual y en el espíritu de los pueblos. Para Friedrich Schiller, por ejemplo, la libertad no surge de una revolución política, sino de la experiencia estética, que solo el arte brinda. En sus *Cartas para la educación estética del hombre* (*Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 1795), el autor se apoya en el libre juego de facultades kantiano y lo defiende como lo propio del sentimiento estético, pero cifrando la armonía entre imaginación y entendimiento en el «instinto de juego» (*Spieltrieb*). El arte se muestra aquí como el lugar en el que el hombre se libera de la necesidad e inventa la vida:[12] de hecho, presentar el arte como juego significa asumir su falta de finalidad, de imposición y de utilidad. Schiller considera que el arte eleva las divisiones internas que plantea el mundo moderno y reunifica nuestra naturaleza sensorial y espiritual, de modo que las acciones morales y políticas ya no vienen externamente, sino que están integradas de tal modo en la persona que esta es libre al realizarlas.[13]

Schiller tratará el tema de la unidad perdida en *Sobre la gracia y la dignidad; Sobre la poesía ingenua y poesía sentimental* (1985), donde contrapone la poesía antigua a la moderna. Considera que la ingenuidad de la poesía antigua significa que en aquellos tiempos el sujeto no se sentía contrapuesto a la naturaleza, sino

que vivía en unidad armónica con el mundo. Era precisamente esa armonía la que hacía innecesaria la mediación de la reflexión. Sin embargo, el sujeto de la época moderna ha perdido ese mundo y esa armonía, y la distancia que siente entre su sensibilidad y su inteligencia no le permite encontrar soluciones. La conciencia de la escisión con el mundo, con la naturaleza, lleva consigo un aumento de la reflexividad que se transmite a la poesía que realiza. Es a través de la reflexión como el poeta reconstruirá dicha armonía. Por tanto, para Schiller, aunque la grieta del mundo moderno incremente la nostalgia, también estimula la reflexión y enriquece el arte. Dicha reflexividad, que va a marcar todo el arte hasta nuestros días, comporta el traslado del foco de lo bello a lo «interesante». Aun así, Schiller trataba de alcanzar un tercer estadio que reconciliara las dos épocas. Esta síntesis hubiera debido ser la plenitud del Romanticismo.

En esta contraposición entre sujeto y naturaleza, como afirma Marchán Fiz, lo que está en juego no son dos épocas, sino dos maneras o modos de sentir. En este sentido, Schiller estaría «elevando el estadio histórico a la categoría de un estado estético» (Marchán Fiz, 2010: 214). En efecto, lo que aquí late no es solo la querella contra los modernos, sino el peso de la conciencia histórica que se va a desarrollar a lo largo del Romanticismo. Esta mirada al pasado, a lo clásico, a lo mitológico, no solo es un rechazo de la Ilustración, sino que se convierte en el sello de identidad del movimiento romántico.

Desde que Winckelmann exaltara el mundo antiguo contraponiéndolo con el moderno, se había considerado la escultura griega como el modelo supremo del arte, no solo por su perfección estética sino por simbolizar la unión de arte y religión cohesionadora de la civilización griega. Así, como explica Gadamer, al llevar a cabo la inversión de valores de lo nuevo por lo antiguo, el Romanticismo compartió el prejuicio ilustrado de la concepción de la tradición como contrapuesta a la libertad racional. De esta manera, concluye Gadamer, «la crítica romántica a la Ilustración desemboca así ella misma en Ilustración, pues al desarrollarse como ciencia histórica lo engulle todo en el remolino del historicismo» (1984: 343).[14]

Por último, quisiera nombrar algunas obras que influyeron en el modo del comprender el arte en esta época. Entre ellas hay que destacar la gran influencia que tuvieron *Efusiones del corazón de un hermano lego amante del arte*, de Wackenroder (1796-1797) y *Fantasías sobre el arte*, de Tieck (1799), en las que se transmite la idea de que el arte y la religión se asientan sobre el sentimiento. Estos autores consideran que el lenguaje solo es expresión del entendimiento y que, por tanto, solo con él no somos capaces de acceder a lo divino, algo que solo puede conseguirse a través de la Naturaleza. Es el sentimiento lo que nos

permite una vinculación con Dios, presente en su creación. De ahí la importancia del lenguaje del arte, ya que «el arte es la prolongación creativa de la Naturaleza armónica por medio de los hombres» (Jamme, 1998: 17). De ahí que el arte se vincule cada vez más con lo religioso y adquiera progresivamente un sentido redentor o salvador, que estará presente en una gran parte de esta generación de autores. El arte vendría también a cubrir la función modeladora que la religión habría tenido en otras épocas,[15] asumiendo así una función sin dueño. De hecho, durante esta época el arte llega a concebirse como una dimensión superior a la religión.

La religión del arte

La vertiente del espíritu romántico que mira hacia la historia pasada fue la que impulsó en los albores del siglo XIX una investigación sobre los mitos antiguos que configuró la conciencia de esta generación y que se amplió también a otros aspectos de identidad cultural: frente a los antiguos, ellos son los modernos; frente a Oriente, ellos son Occidente; frente a los paganos, ellos son cristianos. Esta misma mirada hacia la historia hace que algunos autores tiendan también a idealizar la época medieval como aquella en la que el esplendor de la religión vibraba en todos los ámbitos de la sociedad. Dicha idealización va dela mano de la estrecha relación entre arte y religión que acabamos de ver, que llevará a concebir el arte como una nueva religión capaz de aunar los espíritus tanto individual como socialmente.[16]

La recuperación de la vieja pintura alemana tardomedieval, así como de la pintura holandesa de los siglos anteriores, suscita un creciente interés por un arte que había quedado sumido en el olvido y el desprestigio a causa de la concepción iconoclasta del protestantismo, al menos especialmente desde Calvino (Honour y Fleming, 2002: 471). Esta revitalización artística tuvo una gran repercusión en los pintores alemanes, puesto que los lleva a sentirse, como afirma Domínguez Hernández, «con referentes pictóricos propios frente al modelo tutelar y académico de los italianos y los franceses» (2003: 133).[17] Esta autoestima reflejada en el arte pronto pasó a ser parte de la configuración nacional y patriótica frente a la ocupación napoleónica comenzada en 1801. A su vez, estos acontecimientos fortalecieron una idea de la pintura que alimentó el sentimiento de resistencia contra la ocupación francesa y su cultura, lo que dio lugar al desprecio por la formación francesa que se había dado hasta entonces en las academias de pintura alemanas. En este contexto se forma un grupo de artistas llamados «los Nazarenos». Los promotores de este grupo fueron Johann

Friedrich Overbeck y Franz Pforr, quienes fundaron en 1809 una especie de cofradía llamada La Liga de san Lucas (*Lukasbund*), a la que se unieron Hottinger, Wintergest, Vogel y Sutter.[18] Entre los ideales que defendían se encontraba el de una pintura patriótica y cristiana, llegando incluso a adoptar una visión cultual del arte según la cual este debía abandonar la búsqueda del esplendor formal para hablar directamente al corazón.

La centralidad que el protestantismo otorgó desde sus comienzos a misterios como la Santísima Trinidad había implicado un fuerte viraje desde lo que habían sido las representaciones populares de santos (y muy especialmente de las imágenes marianas) hacia la abstracción, y dificultó cualquier tipo de representación divina. De ahí que entre los pintores románticos se produjera un desplazamiento de las representaciones humanas hacia el paisaje con la intención de recuperar la espiritualización del arte. Especialmente puede verse esta búsqueda simbólica en las obras de Caspar David Friedrich, en las que los personajes se ven superados por la inmensidad del paisaje, como en el caso de *La Cruz en la montaña* (1807) o *El monje junto al mar* (1809).[19]

Si bien el anhelo trascendente está presente en toda la corriente romántica, al grupo de los Nazarenos no les bastará una espiritualidad abstracta como la que recoge Friedrich, sino que reclamarán una sensibilidad tan concreta como la que busca recuperar la vida de los pasajes narrados en el Antiguo y Nuevo Testamento.[20]

Esta convicción, junto con la pasión por la Edad Media y la pintura de Rafael, llevó a los Nazarenos a realizar una obra donde primaban, por encima de todo, los temas cristianos. Entre su producción, la obra más importante y representativa es *El triunfo de la religión sobre las artes* (1840) de Overbeck. Esta obra fue acompañada de un texto del propio autor en el que resumía todo el programa de renacimiento de la pintura cristiana. En él puede leerse: «Las artes son celebradas aquí sólo en la medida en que contribuyen a la glorificación de Dios y, de esta manera, forman una de las flores más delicadas con las que aparece adornada su Iglesia» (Overbeck, 1999: 165).

Como puede verse, el programa está aquí por encima del propio arte, la forma está al servicio del contenido. Este hecho hará, por un lado, que la obra de estos autores en su conjunto no alcance una gran calidad, que sea escasamente valorada y duramente criticada, especialmente por Goethe. Es cierto que esta «belleza cristiana» no radica en un nuevo estilo especialmente armónico o elegante. Lo que Friedrich Schlegel defiende es la belleza del espíritu cristiano que toma conciencia de sí. En este sentido, la naturaleza del nuevo arte es «ser un arte siempre anhelante, que no hace sino indagar en pos de la Idea suprema y

es concebido como una perpetua búsqueda» (Schlegel, 1999: 137). Es decir, un arte inspirado por la devoción y que mueva a la devoción.

A pesar de la mediocridad de los resultados artísticos, la teoría pictórica y el programa de los Nazarenos fueron influyentes no solo en su época, como mostraré a continuación, sino también más adelante, puesto que supusieron el desarrollo de una teoría del arte que pasaría a formar parte de todo el arte contemporáneo.

El incremento de carga filosófica de esta corriente vino determinado por la relación que estos autores tuvieron con el ya citado círculo de intelectuales románticos que se reunieron en torno a la revista *Athenäum*. En ella encontramos a los hermanos August (1767-1845) y Friedrich Schlegel (1772-1829), los verdaderos artífices intelectuales de este grupo. Al primero le debemos el desarrollo de la idea que asimila el arte con la pintura: August Schlegel entra en discusión abierta con Winckelmann y afirma que, si bien el arte antiguo es un buen modelo de unión de arte y religión, no deja de representar el paganismo antiguo. Para la representación de la fe moderna es mejor la pintura, pues, a través de ella, la religión cristiana podría seguir explotando la sensualidad del arte para configurar sus historias y mensajes, así como mover a la devoción de los fieles. Los Schlegel comprenden la vuelta a los temas y las formas medievales no solo como una propuesta estética, sino como una revolución con implicaciones políticas.[21] Por esta razón, Friedrich Schlegel, tras convertirse al catolicismo en 1808, llevó a cabo toda una campaña política en defensa de los Nazarenos. Pudo llevarla a cabo gracias a que fue representante ante Prusia de la política cultural de Metternich. Los defendió especialmente en tres ocasiones por escrito, siendo la más significativa aquella en la que se enfrentó directamente con la crítica ejercida por Goethe a una de sus exposiciones.[22]

Por eso, lo más importante de esta discusión, que podría parecer marginal, es que tras ella se esconde el importante viraje del Romanticismo. Si hasta entonces el Romanticismo se había centrado en la nostalgia (*Sehnsucht*) de los temas y valores del pasado y en el intento de recrear ese pasado,[23] ahora ese ideal se proyecta en un futuro. Ya no se trata de buscar los orígenes de la identidad, sino de definirla para tener un ideal que alcanzar como nación.

Este cambio que se cataliza alrededor de las discusiones sobre arte y religión hubiera sido inconcebible sin la noción, que ya está en Johann Gottlieb Fichte y también encontramos en A. Schlegel, de la historia como un «desarrollo dialéctico impulsado por el antagonismo entre naturaleza y libertad» (Sánchez Meca, 2013: 186). En este sentido, el debate que se genera en el seno del Romanticismo sobre dónde colocar la mirada incrementa la conciencia que estos

filósofos tienen de ser sujetos históricos. Pero no solo eso, sino que además transforma la manera de entender la historia.[24] El peso de la historia, en efecto, se traslada del pasado al futuro, por lo que se comienza a entender como el progresivo camino del espíritu hacia la libertad, perspectiva de vital importancia para comprender toda la filosofía de Hegel.

Pero para que el contexto de la exaltación romántica del arte sea completo, es imprescindible atender también a la mistificación idealista del arte, el proceso en el que se llegan a considerar la razón estética y el arte como el ámbito de reconciliación de la necesidad y la libertad.

La mistificación estética del idealismo

Para entender este segundo aspecto de la exaltación romántica del arte es necesario atender a otro núcleo de gran importancia en el Romanticismo. Se trata del que redacta el manifiesto del idealismo alemán, el Ältestes *Systemprogram des Deutschen Idealismus* (1796). De esta obra solo queda una copia manuscrita por Hegel, escrita en primera persona, pero también se ha atribuido a Hölderlin y Schelling, y es posible que lo hicieran los tres en común.[25] En este breve pero intenso texto puede verse tanto la vinculación que para ellos tiene la noción de mitología (filosófica)[26] con la razón, como la opinión compartida sobre el arte como algo sublime. Así, puede leerse en él: «Estoy ahora convencido de que el acto supremo de la razón, al abarcar todas las ideas, es un acto estético, y que la verdad y la bondad se ven hermanadas sólo en la belleza» (Hegel, 1984*b*: 220). Es aquí también donde aparece la poesía como culminación del arte y síntesis final que asume el inicio: «La poesía recibe así una dignidad superior y será al fin lo que era en el comienzo: la maestra de la humanidad» (Hegel, 1984*b*: 220).

De entre los tres amigos, quien se acercó con más profundidad a la poesía fue Hölderlin, pues solo él la cultivó en obras de creación y dedicó su vida a desarrollarla plenamente. Una de las mejores muestras de profunda filosofía poética es su novela *Hiperión o el eremita en Grecia* (Hölderlin, 1983), en la que el personaje principal, Hiperión, sueña una y otra vez con rescatar el mundo griego ya inexistente, un mundo que representa la unidad con la naturaleza frente al sistema mecánico del Estado moderno en el que ya no hay lugar para los dioses. En efecto, tanto la poesía de Hölderlin como sus escritos sobre religión tratan de recuperar el espacio de lo divino. Y para él lo divino no se manifiesta a través de la memoria –historia– ni del pensamiento –filosofía–, sino a través de la imagen poética. Como recuerda Jamme en su estudio sobre el mito, frente a las posiciones de los idealistas que consideraban que Dios era lo encubierto que

se iba revelando, para el poeta, Dios no se revela nunca por completo, por esa razón solo puede entreverse en las creaciones poéticas.

Fue Hölderlin el que movió a Friedrich Schelling y el Círculo de Jena a interesarse por el arte. A su vez, Schelling desarrolló de tal manera la relación entre la filosofía y el arte que se convirtió en el filósofo de los románticos, especialmente por la importancia que otorgaba a la intuición y la fantasía. En este punto, es necesario aclarar que, a pesar de que la mistificación del arte fue asumida por muchos de los integrantes de esta generación, es necesario distinguir el grupo que se constituye alrededor de Schelling del núcleo de los filósofos y poetas que dieron cuerpo al idealismo. Si bien ambos grupos pertenecen a la misma generación, beben de las mismas fuentes y ahondan en los mismos temas, la diferencia es que, frente al énfasis que los primeros ponen en el sentimiento y la imaginación, el idealismo alemán no se desembarazará en ningún momento del poder especulativo de la razón.

En el desarrollo que Schelling hace del idealismo y, en concreto, al hablar de su interés por la imaginación, es imprescindible aludir también a la influencia de Fichte. Llega este último a la convicción de que el conocimiento no parte del fenómeno, sino del propio sujeto, que es la base del idealismo alemán. Sin embargo, mientras que en Fichte el conocimiento del yo resulta irreductible, Schelling pretende hacerlo compatible con la naturaleza (un no-yo para Fichte y, por tanto, no sujeto de la filosofía).

A su vez, también debemos tener en cuenta la estrecha relación que en Schelling tiene la naturaleza con el arte, ya que ambos parecen ser producto de una fuerza creadora inconsciente. De ahí que vea el arte como el lugar de reconciliación y unidad de la naturaleza y del hombre.[27] Considera que la naturaleza no puede ser ajena al espíritu y, por tanto, si entendemos la fuerza que está operando en la naturaleza, entenderemos el espíritu. En este punto, Schelling se hace eco de la idea organicista de la naturaleza tan reiterada por los románticos y que afirma que la naturaleza es voluntad inconsciente, mientras que el hombre es voluntad ya consciente de sí misma. De esta razón se deriva no solo que el infinito se manifieste en la naturaleza finita, sino que esta sea uno de los lugares a través de los cuales el ser humano puede alcanzar lo infinito. De ahí la importancia del arte: como la tensión entre lo infinito de la conciencia y lo finito de lo natural no es tematizable, queda expresamente reservada al arte, puesto que, como explica Inciarte, «sólo el arte consigue, gracias a la imaginación creadora, reconciliar lo irreconciliable, sintetizar lo finito con lo infinito, la consciencia con la inconsciencia» (2012: 73).

En 1800 Schelling publicó *Darstellung des Systems meiner Philosophie*, en el que intenta superar las aporías en las que estaba embarcada la filosofía durante

estos años. Afronta la tríada arte, religión y filosofía, pero al contrario que en Hegel, aquí el arte ocupa el lugar más alto del sistema, pues «sólo a él le puede ser dado satisfacer nuestro esfuerzo infinito y solucionar en nosotros la contradicción última y extrema» (Schelling, 2012: 130).

Esto se entiende si se tiene en cuenta que, para Schelling, la intuición intelectual que está en juego en la filosofía solo otorga lo que se sabe, mientras que el arte aporta la identidad de lo subjetivo y lo objetivo.[28] En este sentido, el arte eleva al hombre al conocimiento supremo por encima de dualidades y, por eso, es el terreno de la libertad. El arte es el obrar libre en el que se resuelven las contradicciones, y la figura que encarna la libertad no podría ser otra que la del genio, pues él produce desde la subjetividad pero con libertad.[29] De ahí que la figura del genio se acabe volviendo clave a partir de esta época, ya que encarna la auténtica subjetividad libre. Además, si con la obra de arte se puede explicar cómo lo infinito puede manifestarse en lo finito, de manera similar el ser humano podrá alcanzar lo que para él sería imposible: la Infinitud. Por todo ello, el arte se le presenta a Schelling con un carácter de totalidad superior a la filosofía.

Por otro lado, también es necesario destacar la convicción de Schelling de que parte de la misión que la filosofía y el arte deben cumplir en el mundo moderno es la que tuvo la mitología en tiempos antiguos; es decir, una función religiosa. Al final de su obra *Filosofía del arte* encontramos una identificación del arte con el arte cristiano como única solución a las divisiones que provoca el mundo moderno:

> El lazo íntimo que une el arte con la religión, la completa imposibilidad de dar al arte un mundo poético distinto del que existe dentro de la religión y, por otra parte, la imposibilidad de llevar la religión a una manifestación verdaderamente objetiva que no sea la del arte, hacen necesario que el hombre auténticamente religioso adquiera un conocimiento científico de la religión (Schelling, 1999: 505).

Tras esta argumentación que tiende a una mistificación del arte, lo que se esconde es, en realidad, la convicción de que el arte debe estar a merced de otros intereses como la religión o la política.[30] Hegel estará de acuerdo con el romanticismo en la valoración del arte por su influjo en la cultura y el papel importante en la formación (entendida como ideal decimonónico de formación, *Bildung*) del espíritu de los ciudadanos, pero discrepa no solo en el alcance en la satisfacción, sino en el propio modo de entender el arte (Pöggeler, 1956).

En este sentido, ya en las primeras páginas de las *Lecciones de estética* encontramos una dura crítica a una consideración del arte que lo deje en función de otros intereses. El filósofo alemán refuta los planteamientos que consideran el

arte como algo ocioso, superfluo, lujoso, inútil, que fomenta el ocio, la frivolidad y, además, se vale del engaño y la apariencia. Pero, además, también rechaza la concepción del arte como objeto de la sensación, de la intuición o de la imaginación, pero no de la razón. Quienes lo ven así le otorgan aparentemente un espacio de libertad desde el cual el arte podría cumplir la noble función de formar el espíritu y educar moralmente, tal como hacía Schiller. Sin embargo, Hegel considera que también esta perspectiva convierte al arte en un mero instrumento a favor de otros fines.[31] Demuestra cómo en el fondo esta consideración del arte es servil y la rechaza.

A lo largo de la historia se le habían atribuido muchos fines nobles al arte, pero nunca se le había colocado en una posición tan elevada ni había jugado un papel tan determinante como el que protagoniza en el sistema hegeliano. Hegel simboliza este papel fundamental a través de la figura del puente en el que la mitad del arco corresponde a la historia universal, es decir, el espíritu objetivo, y la otra mitad, al arte, que se encuentra ya formando parte del espíritu absoluto.[32] El arte se sitúa en el lugar más alto y es capaz de expresar el espíritu absoluto. En este sentido, como él mismo dice:

> Por primera vez en esta libertad es el arte bello verdaderamente arte, y sólo resuelve su tarea *suprema* cuando se sitúa junto con la religión y la filosofía, convirtiéndose en una forma de hacer consciente y expresar lo *divino*, los intereses más profundos del hombre, las verdades más universales del espíritu (Hegel, 1989*b*: 14).

Aunque esta consideración del arte pueda parecer muy similar a la de las tesis principales del romanticismo, el hecho es que la estética de Hegel se opone frontalmente a ellas. En primer lugar, Hegel se distingue del romanticismo por considerar que ni el mito ni el arte pueden valer como instancia de conciliación y unificación. Este papel le corresponde únicamente a la razón, para lo cual tan solo es necesario rectificar su unilateralidad como pura razón analítica y convertirla en razón absoluta (Sánchez Meca, 2013: 167).

En segundo lugar, también se distancia del idealismo de Fichte y Schelling al considerar que el verdadero infinito solo puede ser el que, en la realidad, realiza su propia infinitud superando todo lo finito. En Hegel no basta con la manifestación en lo finito si luego este no se supera. Solo es verdaderamente real el infinito que ha incorporado en sí todos los momentos finitos. Por tanto, es la filosofía como máxima expresión de la razón, y no el arte, el lugar donde se toma conciencia de la unidad de la realidad. El arte es la forma sensible en la que el absoluto se aprehende a sí mismo intuitivamente, pero esta forma no es la más elevada. De ahí que, tal y como señala Pinckard, Hegel quiera determinar «qué papel podía jugar el arte en la vida moderna y que solo el arte en cuanto arte

podía jugar» (2001: 747) una vez descartado su carácter de absoluto.

Para entender la visión hegeliana es necesario analizar a fondo las teorías de Hegel sobre el arte y entender el lugar que ocupa dentro de su sistema, cosa que haremos más adelante. Lo que corresponde hacer ahora es atender a la importancia que Hegel otorga a la historia y su decisiva influencia en la historización del arte.

---

1. Esta tesis ha sido defendida, por ejemplo, por Hans Blumemberg en *La legitimación de la Edad Moderna* (2008). Otros autores, como Karl Löwith, conciben la modernidad como una secularización de la teología o escatología cristiana (1958).

2. Precisamente por esto Voltaire en su obra *Essaies sur les moeurs et l'esprit des nations* (1877) comienza a utilizar el término «filosofía de la historia» en el sentido moderno, distinguiéndolo del uso teológico que tenía hasta entonces (Löwith, 1958: 9).

3. En el ámbito de las artes aludo en este trabajo especialmente a la literatura y la pintura, pero es necesario destacar que los propios románticos dedicaron también muchas reflexiones a la arquitectura, como puede verse en Goethe y su valoración de la arquitectura gótica y el desarrollo del neogótico (Marchán Fiz, 2010). Asimismo, la valoración especial que el Romanticismo hizo del sentimiento conllevó una revolución en el terreno musical, tal y como ha sido puesto de manifiesto por Rivera de Rosales (2006: 92-118).

4. «Como el talento mismo, en cuanto es una facultad innata productora del artista, pertenece a la naturaleza, podríamos expresarnos así: genio es la capacidad innata (*ingenium*) mediante la cual la naturaleza da la regla al arte» (Kant, 2007: 233).

5. El estatuto epistemológico kantiano se encuentra para Hegel limitado al ámbito del sujeto, lo cual no está exento de problemas, pues no logra la reconciliación entre necesidad (naturaleza) y libertad, entre lo particular y lo universal o entre la finitud y la infinitud, como bien se encarga de señalar: «Kant ofreció una representación de la contradicción reconciliada, pero sin desarrollar científicamente su verdadera esencia, ni poderla exponer como lo verdadero y únicamente real» (Hegel, 1989*b*, I: 55). A no ser que especifique lo contrario, las citas de esta obra corresponden siempre al volumen I.

6. De hecho, el propio Hegel vincula el paso a la «modernidad» con el inicio de la estética: «Lo mismo que es nuevo el descubrimiento de la filosofía en general, es también el nuevo descubrimiento de la ciencia artística; y propiamente, a este redescubrimiento debe por primera vez la estética como ciencia su verdadero nacimiento y el arte su valoración superior» (Hegel, 1989*b*: 54-55).

7. Como recoge Shiner en su libro, la *Encyclopédie* considera que las bellas artes son poesía, pintura, escultura, grabado y música, y las agrupa bajo la facultad de la imaginación, «como una de las tres principales divisiones del conocimiento, claramente aislada del resto de las artes, disciplinas y ciencias» (2004: 129). No obstante, en esta misma época se encuentran otras clasificaciones de las bellas artes. Por ejemplo, Batteux «incluyó tanto la oratoria como la danza, Kant incluyó la oratoria y el diseño de jardines o Roberston incorpora la oratoria, la jardinería, la danza e incluso la historia» (Shiner, 2004: 131).

8. No obstante, algunos autores señalan que el desarrollo de las bellas artes, centrado en la «figura» y en el estudio del clasicismo, fue perjudicial porque «basar
el arte en el estudio de la Antigüedad y no en la naturaleza significa negar su sustancia metafísica y someterlo al mismo proceso de laicización al que el pensamiento ilustrado había sometido todas las demás disciplinas» (Argan, 1980: 74). A este respecto también puede verse Fernández Uribe (1996).

9. Aludiendo a Schelling, Innerarity afirma: «La ocurrencia original del autor del *Systemprogramm* es la oposición de una razón narrativa, capaz de apresar la totalidad, de pensar lo distinto como unido, frente a una razón analítica que descompone, separa y desgarra [...]. La novedad estriba en recuperar el valor de

verdad de la referencia de la razón a la totalidad, una referencia que tuvo en la Antigüedad forma mitológica, pero que puede ser recuperada como forma de racionalidad» (1993: 43).

10. Afirma Innerarity a este respecto: «La mitología política del idealismo alemán surge, por tanto, contra la pluralización sofística de los intereses, frente al contractualismo individualista, como respuesta al fracaso que supone el intento fichteano de construir la comunidad política desde la subjetividad» (1993: 47).

11. La idea de que Dios habla a través de sus obras también es defendida en el romanticismo por Hamann en su obra *Aesthetica in nuce* (1760). Considera aquí que la naturaleza es un discurso de Dios a las criaturas, mientras que la obra de arte manifiesta la naturaleza en un lenguaje comprensible para los hombres. En realidad, esta idea siempre había estado de alguna manera presente en la reflexión sobre el arte. Kultermann explica en su estudio de la historia del arte que esto es así porque «la obra de arte se corresponde con la Naturaleza como un espejo y es la ocupación más elevada del hombre en su retorno hacia Dios» (Kultermann, 1996: 113).

12. Berlin ve en este protagonismo de la inventiva un giro importante de la historia del pensamiento humano, pues por primera vez se considera que «los ideales, los fines, los objetivos no se descubren [...] sino que se inventan; no se encuentran en algún lugar sino que se crean del mismo modo en que el arte es creado» (2000: 121).

13. De ahí que pueda hablarse de un progresivo proceso de estetización de la política, como explica Marchán Fiz (2010: 280-289). A esta estetización de la política, que sigue la idea romántica del arte y se continuará en *l'art pour l'art*, se le contrapondrá, como afirma Benjamin, la politización del arte: «Así sucede con la estetización de la política que propugna el fascismo. Y el comunismo le responde por medio de la politización del arte» (2008: 47).

14. Gadamer no solo señala la correspondencia entre Ilustración y Romanticismo, sino que muestra el camino para poder superar el prejuicio moderno de que era mejor comenzar de cero que basarse en la tradición. Para llevar esto a cabo se basa en la idea de distancia histórica, que ya no se comprende como un tiempo pasado irrecuperable, sino como una realidad innegable que abre posibilidades positivas de comprensión.

15. «La significación de lo estético se enriquece con la dimensión práctica que tiene el arte como necesidad humana fundamental, pues reabre el interés por su capacidad para configurar el *éthos* en la sociedad moderna, al modo como en la época antigua configuró la religión y con ello el sentido de lo divino y de lo humano, o como en la sociedad cristiana hasta los tiempos del Renacimiento y la Reforma protestante, cuando también el arte configuró para el hombre común los misterios de la vida, de la muerte y de la salvación» (Domínguez Hernández, 2003: 124).

16. El fenómeno de la religión del arte ha sido analizado por Jean-Marie Schaeffer en *L'Art de l'âge moderne. Esthétique et philosophie de l'art du XVIII siecle à nos jours* (1992). Este autor considera que la sacralización filosófica del arte que llevó a cabo el Romanticismo ha repercutido en la crisis del arte actual. Para solucionar dicha crisis propone una «desacralización» del arte con el fin de despojarlo de las concepciones metafísicas y trascendentes que asumió durante esta época.

17. De hecho, la primera historia del arte de la Edad Media, *Historia del arte en los monumentos* (1811-1823), había sido realizada en el ámbito francés por J. B. Seroux d'Agincourt. Provocó una gran impresión y suscitó una nueva reflexión y valoración de esta época. Es muy significativo ver cómo ya en ella puede apreciarse un intento de presentar la historia del arte de forma sintética desde un punto de vista evolutivo, «convirtiendo así el devenir del arte en el contenido de su libro» (Kultermann, 1996: 119).

18. Overbeck diseñó un emblema en el que se mostraba a san Lucas dentro de un arco con las siglas de cada uno de ellos (HWPOVS) que debía figurar en la parte trasera de todos los cuadros. A ellos se unirían después otros pintores que por su estilo de vida austero y sus largas melenas se ganarían el apodo despectivo de «los Nazarenos». Entre ellos podemos encontrar a Peter von Cornelius, Philipp Veit, Johann Heinrich Ferdinand von Olivier y Julius Schnorr von Carolsfeld. Un buen análisis de la práctica artística de este grupo, así como del resto de autores románticos, puede encontrarse en Honour (1984).

19. Estas obras no son simples paisajes, sino que, como ya puso de manifiesto Ramdohr, son alegorías

comprensibles solo desde fuera de la obra, lo cual en su opinión las reducía a símbolos. También D'Angelo afirma que «el misticismo de los románticos condena pues a la obra a convertirse en instrumento de la idea» (1999:
20). Aunque podría decirse algo parecido de la obra de William Turner, en este autor encontramos una espiritualización de lo profano en la que no hay referencias a nada sagrado. Por otro lado, si se tiene en cuenta cómo el Romanticismo se enfrenta a la tecnificación del arte que comienza en el Renacimiento, se entiende que otorgue tanta importancia a lo espiritual. De ahí el camino que, como explicó Robert Rosenblum (1975), conduce de la figuración a la abstracción en el arte contemporáneo. Además, la comprensión del arte en términos religiosos, salvíficos o redentores volverá a pre-
sentarse de manera explícita en las vanguardias históricas con la búsqueda del arte puro, y en el arte de la segunda mitad del siglo XX en artistas como Mark Rothko, Barnett Newman o, en otro orden, Joseph Beuys, que mantienen una continuidad con las ideas románticas de espiritualidad o mitología. Los autores románticos no podían siquiera imaginar la influencia que sus reivindicaciones llegarían a tener en la historia del arte; por ello mismo es interesante analizarlos hoy en día, después de haber visto sus repercusiones.

20. Esta centralidad de lo religioso no atañe únicamente a los temas, también supone la transposición de términos puramente religiosos al mundo del arte. En este sentido, se entiende el concepto de museo como «iglesia estética», defendido por F. Schlegel, W. H. Wackenroder o F. Schleiermacher. Esta idea fue llevada a la práctica por F. Schinkel en 1825 en el proyecto del Museo Real de Berlín. El museo ya no era solo el lugar en el que almacenar obras, sino el nuevo santuario en el que contemplar y elevar el espíritu con obras intemporales. Para una mayor explicación puede verse Klotz (2000: 52-57). Hoy en día ocurre lo contrario: las iglesias vacías se convierten en museos, restaurantes o salas de música, sacralizando de esta manera el ocio contemporáneo.

21. «La asociación entre pintura y mitología cristiana es una reelaboración de August Schlegel de lo que en Wackenroder era mera predilección por la pintura religiosa alemana de la Edad Media. August Schlegel percibe en ello algo revolucionario,
aunque más desde el punto de vista político que desde el punto de vista estético puro» (Domínguez Hernández, 2003: 129).

22. Para contrarrestar la crítica recibida de Goethe en la exposición de arte alemán en Roma de 1819, Friedrich Schlegel la reseñó ese mismo año en *Sobre la exposición del arte alemán en Roma*. Cuatro años después, en 1823, publicó otra defensa de este grupo bajo el título *Consideraciones e ideas sobre el arte cristiano*. Finalmente, en 1825, volvió a publicar el primer texto, pero ampliado con nuevas y significativas consideraciones. Como expone con agudeza Domínguez Hernández, en esta ocasión carga las tintas contra el «arte antiguo» por el «espíritu pagano del academicismo» y rezuma triunfalismo por el reconocimiento oficial, que ya se había producido, de la belleza cristiana de la pintura de los Nazarenos, que ha conquistado las Academias, gracias, qué duda cabe, a sus políticas beneficiosas (2003: 135-136).

23. Junto a la obra de F. Schiller (1795) podemos encontrar también *La Cristiandad o Europa* de Novalis, en la que se proyecta sobre la Iglesia católica la unidad espiritual en Europa, truncada con la aparición de la Reforma (Novalis, 2004: 97-120).

24. En el fragmento 216 del *Athenäum*, de hecho, puede leerse: «La Revolución francesa, la *Teoría de la Ciencia* de Fichte y el *Wilhelm Meister* de Goethe son las grandes tendencias de la época. Quien se escandalice por su agrupación, a quien no le parezca importante cualquier revolución que no sea ruidosa y material, puede decirse que aún no ha alcanzado la visión de la historia de la humanidad desde la cumbre» (Schlegel, 1987: 139).

25. Aunque es cierto que no es del todo clara la autoría de esta obra, Madureira ha puesto de manifiesto que en los escritos de juventud de Hegel el arte siempre está incluido en la religión, debido a que ambos comparten el componente sensible y la función estetizante, por lo que no es descabellado pensar que asume lo que se dice en el *Systemprogramm* (Madureira, 2009: 47-48).

26. Tal y como defiende Rivera de Rosales, se trata de que esta nueva mitología «haga sensibles las ideas y la razón, que las exprese estéticamente y, por medio de la belleza, las convierta en algo sentido, vivido [...]; se exige una nueva simbología fundante que se ponga al servicio de las ideas de la razón y de la libertad a

las que ha llegado el Idealismo (Kant y Fichte) realizando la síntesis de éstas con nuestra finitud y facticidad» (Rivera de Rosales, 2001: 425).

27. «Sólo más allá de la división originaria que incorpora la conciencia puede aparecer como dada la armonía entre necesidad y libertad, porque estos dos términos ya son producto de una escisión, sólo puede encontrarse en la prehistoria del Yo, antes de que brille el entendimiento y que la razón se enseñoree de su conciencia de libertad a través de la acción moral, es decir, en el mundo todavía no consciente, en la naturaleza» (López y Rivera de Rosales, 1988: 83).

28. A este respecto, Schelling afirma: «Retira del arte la objetividad y entonces deja de ser lo que es y se convierte en filosofía. Dale a la filosofía la objetividad, y entonces deja de ser filosofía para convertirse en arte. La filosofía alcanza ciertamente lo supremo, pero eleva a este punto sólo un fragmento del hombre [...]. El arte eleva al *hombre entero* tal y como es al conocimiento de lo supremo, y sobre esto reposa la diferencia eterna y el milagro del arte» (2012: 141).

29. «Sólo en el arte puede aparecer el genio, capaz de resolver por la intuición una contradicción que de otra forma hubiera sido irresoluble, incluso en contra de la
voluntad del hombre en quien se presenta la genialidad» (López y Rivera de Rosales, 1988: 88). Mientras que en Schelling la libertad está personificada en la figura del genio como aquel que actúa sin determinaciones, para Hegel la libertad no es más que el conocimiento de la necesidad. Un planteamiento mucho más spinozista que Schelling trata de superar.

30. Para un estudio más detallado de este aspecto puede acudirse a Cascales (2017: 185-226).

31. Hegel considera una contradicción el hecho de que la finalidad del arte sea moral, puesto que indicaría una falta de verdad en el modo de manifestarse del espíritu. Los pasos argumentativos son los siguientes: el hecho de que el arte reproduzca los sentimientos humanos tiene como fin suavizar las pasiones a través de la función catártica, pero para que esto realmente fuera eficaz habría que hacer explícitos los elementos regulativos que permiten el control, lo cual llevaría a enunciar la enseñanza moral como la finalidad del arte. Pero si la ley moral se convierte en el fin del arte se revela una contradicción con la expresión particular y sensible propia de la representación artística, y el arte deja de ser fin en sí mismo. No obstante, Hegel no niega que el arte tenga poder para evocar los sentimientos, ni que tenga valor moral; lo que afirma es que todo eso se consigue cuando atiende a su propio fin. En este sentido, el arte expresa la moralidad de la subjetividad en la medida en que presenta dicha subjetividad como falsedad y engaño.

32. «El espíritu pensante de la historia universal, en tanto que se despoja al mismo tiempo de aquellas limitaciones [que son] propias de los espíritus particulares de los pueblos y de su propia mundanidad, comprende su universalidad concreta y se eleva al *saber del espíritu absoluto*, como saber de la verdad eternamente real y efectiva» (Hegel, 1997: 571).

2.
La profecía hegeliana del «fin del arte»

El contexto del romanticismo estético que acabamos de ver, en el que Hegel escribe y al que se enfrentará frontalmente, es fundamental para comprender de manera adecuada el lugar del arte en el sistema de Hegel. Pero también es necesario saber que la función que otorgó al arte varió, según fue profundizando en él a lo largo del tiempo, desde sus primeras a sus últimas obras. Exponer la transformación que se da en el arte ayuda a comprender el papel del arte y el lugar privilegiado que este ostentará en sus últimas obras. Esta revisión del concepto servirá para situar de manera adecuada el problema del «fin del arte» en Hegel.

En las siguientes páginas trataré, en primer lugar, de exponer la transformación del sentido del arte en la trayectoria intelectual de Hegel: de ser un mero apéndice en la *Fenomenología del espíritu* (1807), pasa a ocupar un lugar privilegiado en el espíritu absoluto, como puede verse en las *Lecciones de estética* (1831). En este primer apartado, comenzaré analizando el papel que juega el arte en la *Fenomenología*. Después estudiaré el carácter sistemático desarrollado en la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, así como uno de los temas más controvertidos actualmente sobre si la estética de Hegel debe leerse desde un prisma fenomenológico o sistemático. Por último, examinaré el pensamiento estético de Hegel expuesto en las *Lecciones de estética*.

El tema en torno al cual vertebraré este desarrollo es la comprensión del carácter pretérito del arte. Por eso, en el segundo apartado desarrollaré cuál es la discusión abierta hoy en día sobre la interpretación del pensamiento hegeliano en lo que se refiere al «fin del arte». Para ello mostraré las diferentes interpretaciones que pueden hacerse del arte y su «fin», clasificándolas en cinco grupos interpretativos. Todo ello ayudará a examinar con mayor rigor, en los siguientes capítulos, las similitudes y diferencias del planteamiento hegeliano respecto al «fin del arte» proclamado por Arthur Danto.

EL LUGAR DEL ARTE EN LA FILOSOFÍA HEGELIANA

Como se ha visto, el romanticismo exaltó el arte y le confió la formación espiritual de los individuos hasta convertirlo prácticamente en una religión. Sin embargo, y a pesar del lugar preeminente que le otorga en su obra, Hegel va a delimitar sus posibilidades. De hecho, precisamente una de las interpretaciones que puede hacerse del fin del arte tiene que ver con el establecimiento del punto y final de la religión del arte, algo que no se comprendería bien si no se pusiera en relación lo dicho en las *Lecciones de estética* con la tradición en la que Hegel se inscribe. También la estrecha correspondencia entre arte y religión configura gran parte de la cohesión de las distintas obras en las que Hegel trata el arte[1] y aporta luz sobre el lugar de este en el espíritu absoluto y su estatuto a la vez histórico y transhistórico.

A continuación examinaré los diferentes cambios que sufre el arte a lo largo de la producción intelectual del filósofo alemán. La exposición genealógica ayudará a comprender mejor las diferencias entre las interpretaciones sistemáticas o fenomenológicas de su pensamiento. A partir de ellas trataré de mostrar cómo se puede comprender mejor su afirmación de que el arte es «para nosotros un pasado».

La religión del arte en la Fenomenología del espíritu

El acercamiento del joven Hegel al arte está intrínsecamente relacionado con los intereses que este cultivó en sus años de residente en el seminario de Tubinga. En esos momentos da una gran primacía a lo teológico y el arte aparece todavía subordinado a la religión, como se ve en sus escritos anteriores al *Primer programa de un sistema del idealismo alemán*. En ellos el arte está vinculado a la religión dentro de la noción de «mitología de la razón», un concepto con el que Hegel quiere definir una mitología al servicio de las ideas, una especie de nueva religión que salve la tradición pero se asiente en la razón. En estos momentos, lo estético en sí está solo relativamente subordinado a la religión, pues en ocasiones se confunde con ella. Esto se debe a que, como he dicho en el capítulo anterior, en esta etapa de juventud Hegel considera que tanto el arte como la religión comparten el componente sensible y la función estetizante. De hecho, Hegel tardará mucho tiempo en distinguir ambas esferas y solucionar los problemas que lleva consigo su identificación.

En la primera etapa de su vida, la obra más importante de Hegel es la *Fenomenología del espíritu* (*Phänomenologie des Geistes*, 1807). Publicada en la época de Jena, en ella el arte se encuentra dentro de la religión, en un apartado titulado «la religión del arte» (*Kuntsreligion*).[2] A pesar de esta ubicación

secundaria, ya desde aquí puede apreciarse el papel fundamental que el arte va a tener dentro del sistema hegeliano.

Para comprender este papel del arte, antes es necesario recordar algunos aspectos del sistema hegeliano, tal y como se desarrolla en la *Fenomenología del espíritu*, donde lo expone por primera vez con amplitud. El sistema dialéctico, a través de negaciones y afirmaciones, va llegando a síntesis superiores del conocimiento. Van produciéndose así distintas etapas que son entendidas como momentos necesarios del despliegue del espíritu, que debe salir de sí para tomar conciencia de sí en el retorno. De tal manera que, al recorrer ese proceso, lo que se obtiene es la determinación de cada uno de sus momentos: el espíritu subjetivo, objetivo y absoluto. En el perderse y recuperarse, en el superarse, es donde el espíritu se desarrolla, y a través de esas fases se alcanzan las cotas más altas tanto de racionalidad como, por ende, de realidad.

El espíritu (*Geist*) lo contiene todo dentro de sí desde el principio, aunque solo al final se completa su reflexión y deviene sujeto. ¿Quiere decir esto que el espíritu es resultado? Sobre esto Hegel afirma que «lo verdadero es el todo» y que «de lo absoluto hay que decir que es esencialmente resultado» (2004*b*: 16). De tal manera que para Hegel la verdad es la verdad que se encuentra en el desarrollo dialéctico completo del sistema. De ahí que, al ser cada momento finito, solo pueda manifestar de manera parcial o limitada la verdad. Aunque desde otro punto de vista cabe afirmar, asimismo, que todo momento, en tanto que momento, también es verdadero. Pero lo finito debe ser entendido como un momento del despliegue de la vida del infinito, como parte de un movimiento que supera su propio límite.[3]

No obstante, esto no quiere decir que la verdad esté dada solo al final, entendiendo el final como término de un proceso lineal, pues para Hegel el proceso es circular. Todo está ya dado desde el comienzo de alguna manera; sin embargo, la procesión reflexiva requiere recorrer todos los momentos. Como ocurre con el círculo, da igual por dónde se empiece, puesto que el final ya está contenido en el principio y viceversa.[4] Se empieza presuponiendo el objeto de estudio, el ser, y se llega a justificarlo desde la reflexión, de modo que lo que era supuesto aparezca al final como resultado. Ahora bien, lo que se conoce *después* estaba ahí desde el *inicio*,[5] solo se trata de hacer explícito lo implícito.

Cada momento, como momento, es real y contiene verdad. Todas las determinaciones finitas no son sino «momentos» de lo infinito. El infinito es, pues, el todo o la totalidad de lo real. El espíritu se despliega, sale fuera de sí, para alcanzar la autoconciencia y libertad a la que aspira. No obstante, no alcanza nada fuera de sí que no contuviese ya. Hegel trata de mostrar el

dinamismo del espíritu evitando una separación radical entre finito e infinito. En cierto sentido, ser libre no es más que el estar-consigo-mismo del espíritu autoconsciente. La reconciliación completa del espíritu consigo mismo solo es posible en el espíritu absoluto, tal y como se muestra en la *Fenomenología del espíritu*.

En concreto, en esta obra se muestra sobre todo el desarrollo de un aspecto del sistema, en su aspecto fenomenológico, aquel que procede desde la conciencia alienada en la naturaleza hasta la toma de conciencia del espíritu absoluto. Se desarrolla de la siguiente manera: la certeza subjetiva, interior, que se tiene del objeto se exterioriza, sale de sí, para alcanzar la forma de verdad objetiva, de tal modo que se supere la certeza del sujeto y se alcance la verdad. La reconciliación perfecta entre la conciencia, de la que se parte en este estadio, y la autoconciencia, a la que se llega, da paso al saber absoluto, a una autoconciencia libre y autónoma. En el desarrollo vemos cómo la conciencia va adecuándose a sí misma.

Hegel afirma que este libro trata de la «ciencia de la experiencia de la conciencia» (2004*b*: 60). Esta expresión, que aparece como subtítulo en algunos ejemplares de la primera edición (Duque, 1998: 504), muestra la pretensión de toda la obra: examinar los diversos momentos que atraviesa la conciencia del espíritu hasta que llega a tenerse a sí mismo, hasta llegar a la máxima autoconciencia. Las formas en las que la conciencia va percatándose de sí se suceden unas a otras conformando los diferentes estadios desplegados históricamente.

Una cuestión muy interesante de este análisis fenomenológico es que Hegel comience su proceso desde el estadio más básico y enajenado; desde el acceso más básico al mundo, que es el conocimiento sensible. La conciencia aún no sabe que el espíritu ha salido de sí. Pero lo ha hecho, y tras ello, el espíritu es capaz de reconocerse en la realidad sensible o en el objeto creado por sus manos. En este sentido, el arte, en tanto que realización, se presenta ya en este estadio como fundamental en la toma de conciencia del espíritu, pues resulta un ámbito apropiado en el que el espíritu reflexiona sobre algo que lleva a cabo fuera de sí. Por esto mismo, afirma Hegel: «La autoconciencia es la reflexión, que desde el ser del mundo sensible y percibido, es esencialmente el retorno desde el “ser del otro”» (Hegel, 2004*b*: 108).

Más adelante Hegel muestra que, a través de la contraposición entre la conciencia y el objeto, o la certeza y la verdad, se va adquiriendo la autoconciencia: «La autoconciencia se presenta aquí como el movimiento en que esta contraposición se ha superado y en que deviene la igualdad consigo misma» (Hegel, 2004*b*: 112). A su vez, según va avanzando el proceso, la autoconciencia

deviene razón. Por tanto, sabe que conocer significa conocerse y, al mismo tiempo, sabe que necesita de la intersubjetividad para realizarse plenamente como razón. En este sentido nos dice Hegel: «La razón invoca la autoconciencia de cada conciencia: yo soy yo, mi objeto y esencia es yo, y ninguna de aquellas consciencias negará esta verdad ante aquella» (Hegel, 2004*b*: 144-145). En la razón se ha superado –pero no perdido– la individualidad de la conciencia: ya no hay oposición con el mundo, sino unión con el universal. Por ello mismo, la razón encuentra su lugar en el reconocimiento intersubjetivo de un pueblo libre (Dri, 1999).

Se hace necesario en este punto mencionar la imbricación que existe entre espíritu e historia, ya que para Hegel no hay espíritu sino en la historia: «Solamente el espíritu en su totalidad es en el tiempo, y las figuras que son figuras del *espíritu* como tal se presentan en una sucesión» (Hegel, 2004*b*: 397). Se trata, por consiguiente, de ver cómo se despliega, se pierde y se recupera el espíritu en la historia y cómo en ese proceso de «en sí», «para sí» y «en sí y para sí» el espíritu absoluto se tiene a sí mismo como autoconsciente. El espíritu no es algo meramente abstracto, sino que su reconciliación acontece en el momento histórico concreto.[6] Los procesos históricos le sirven a Hegel para conocer y entender cuál es el proyecto que gobierna y ordena la historia del mundo, ya que no todo lo que sucede en el tiempo pertenece a la historia del espíritu. Solo lo que es conforme al concepto es historia; lo demás es «corrupta existencia». Por ello es necesario afirmar que la realidad efectiva no es la realidad empírica, sino que lo efectivamente real es lo que es acorde con el concepto.[7] Pero, además, solo el espíritu objetivo tiene historia. El espíritu absoluto se manifiesta en la historia, pero no es histórico. El arte, la religión o la filosofía, puesto que forman parte del espíritu absoluto, se dan en la historia, esta les afecta, pero no se identifican con los avatares históricos.[8]

Dentro de este proceso es importante tener en cuenta que Hegel considera que el espíritu se ha expresado de manera adecuada a través de las obras de arte. Las obras de arte, durante mucho tiempo, han servido para representar a las divinidades, por lo que Hegel considera que el arte ha permitido a los seres humanos mantener una relación directa e intuitiva con lo divino. Relacionarse con lo divino consistía en relacionarse con la representación que se hubiera forjado, ya estuviera más unida al mundo natural, animal, humano o sobrenatural. La expresión de este desarrollo histórico se recorre en la *Fenomenología* a través de las diferentes etapas de la religión del arte.

La religión del arte está precedida en esta obra por la religión natural y desemboca en la religión revelada. Mediante la religión del arte, figura central

del apartado de la religión, el espíritu se objetiva y se pone frente a sí, es capaz de distinguirse y, a la vez, de reconocerse en su obra. Mediante este salir de sí, el espíritu reflexiona sobre sí mismo, se sabe para sí a través de la figura del arte históricamente instalada en el tiempo. A continuación expongo estos tres momentos en los que aludiré, aunque de forma breve, a sus respectivas tríadas, como es usual en Hegel.

a) La religión natural

Al inicio del primer momento, la religión natural (*natürliche Religion*), Hegel hace una aclaración que habrá que tener en cuenta a lo largo del capítulo, puesto que aunque hable de distintas religiones no está más que aludiendo a «los distintos lados de una sola» (2004*b*: 401).[9] La diferencia estriba en las distintas formas en las que se manifiesta. Con ello puntualiza que no se trata de un análisis interreligioso, sino de ver las diferentes formas en las que el espíritu va tomando conciencia de sí, en las que adquiere la forma que le es propia como objeto de conciencia. Para el filósofo alemán, la religión natural se articula en tres momentos que coinciden con la religión de Persia, la de la India y la de Egipto.

La primera forma dentro de la religión natural es la persa, la religión de la luz, que se identifica con el oriente en el sentido más etimológico del término latino *oriens*, un amanecer sin ocaso. En un segundo momento de la religión natural, en la de la India, el espíritu se desarrolla a través de la religión de la percepción espiritual «en la que el espíritu se escinde y desintegra en la innumerable pluralidad de espíritus» (Hegel, 2004*b*: 404). Se puede decir que los objetos están divinizados por el espíritu; tanto se considera presente el espíritu en la naturaleza que no se duda en hablar de panteísmo. Las vidas animales, el espíritu de los pueblos son conscientes de sí, pero sin universalidad.[10]

Sin embargo, la inconsciencia de la naturaleza empieza a ser superada por una leve conciencia que se va adquiriendo a través de la producción de la obra. En esta producción de la obra se advierte la primacía del trabajador, todavía no separado del modo de producir de la naturaleza, que da paso progresivamente a una nueva figura, la del artesano (*Werkmeister*). En el tercer momento de la religión natural, el artesano lleva a cabo un trabajo más bien instintivo, no libre, puesto que la obra no es para él. Aquí el espíritu va descubriéndose y encontrándose a sí mismo.[11] En concreto, la realización de las obras de este momento se suele asociar con el arte egipcio, y en concreto con su arquitectura, puesto que alude a las pirámides y a los obeliscos como formas geométricas

todavía sin gran definición.

No obstante, pese a la evolución del artesano, Hegel hace hincapié en que en este momento todavía hay ausencia de lenguaje, lo que manifiesta una falta de interioridad. Es el artesano el que tiene como fin unir las dos partes del espíritu: el elemento universal, lo inorgánico, con la *singularidad*, la síntesis de lo interno y lo externo que antes estaban disociados: «El artesano unifica ambas cosas en la mezcla de la figura natural y de la figura autoconsciente y estas esencias ambiguas y enigmáticas [...] irrumpen en el lenguaje de una sabiduría profunda» (Hegel, 2004*b*: 407). Es así como el espíritu penetra en la interioridad y esta se vuelve autoconsciente. Es el paso del artesano inconsciente, anónimo, a la particularidad autoconsciente del artista. Esta autoconsciencia permitirá la aparición del arte como tal, como fin en sí mismo, alejado de la utilidad de la artesanía. Este último aspecto es importante, ya que supone el paso a la religión del arte (*Kuntsreligion*). En este momento se ve con claridad la separación entre el *ser-en-sí* y *el ser-para-sí*. El primero consiste en que el espíritu natural e inconsciente que trabaja se convierte en materia, en una obra, a través de la cual el espíritu, en un segundo momento, tiene noticia de sí, se vuelve autoconsciente.

b) La religión del arte

Es en la dimensión religiosa del arte donde se produce el encuentro del espíritu con su forma de conciencia correspondiente. Sin embargo, mientras halla la forma que le corresponde, la conciencia (que en este caso es la conciencia del creyente) vive a través del culto la experiencia del doble desasimiento: «Mientras que el sí mismo singular se aliena para elevarse hasta la esencia divina, esta, a su vez, deja su carácter abstracto para identificarse con el sí mismo singular» (Díaz, 2008: 231).[12]

En la exposición del culto de la religión que Hegel desarrolla en la *Fenomenología del espíritu* el autor es consciente de la ruptura de la armonía que se presentaba en el espíritu ético, la desarmonía de la verdad de un ser con su certeza, la traición de la sustancia que al tomar demasiada conciencia se transforma en sujeto. De hecho, el espíritu que retorna aquí, en el culto, es el espíritu objetivo (eticidad, cultura y moralidad), aunque se aluda a él mediante su primera forma, el espíritu ético (Bubner, 2007: 296-309). Retorna a sí de forma autoconsciente y activa para que, mediante la actividad del artesano, surja como objeto y con ello resurja el espíritu moral. Así lo afirma Hegel:

> El espíritu ha elevado su figura, en la que el espíritu es para su conciencia, a la forma de la conciencia misma y hace surgir ante sí esta forma. El artesano ha abandonado el trabajo sintético, la mezcla de las formas extrañas del pensamiento y de lo natural; habiendo ganado la figura la forma

de la actividad autoconsciente, el artesano se ha convertido en el trabajador espiritual (2004*b*: 408).

El paso del artesano inconsciente a la autoconsciencia del artista permite la aparición de la obra de arte. Y la obra de arte absoluta comparece cuando la sustancia se distancia de sí misma hasta tenerse delante y poder dejarse atrás: «La belleza del arte antiguo aparece cuando el espíritu se ha elevado por encima de su realidad, cuando ha retornado de su verdad objetiva al puro saber de sí mismo» (Hyppolite, 1974: 496). En este sentido, la toma de conciencia supone estar por encima del ser y, por tanto, tener conciencia de la finitud y de su inquietud infinita (Hegel, 2004*b*: 408). En esta línea, un poco más adelante explica: «La religión del espíritu ético es su elevación por sobre la realidad, el retorno *desde su verdad* al puro *saber de sí mismo*» (Hegel, 2004*b*: 408). Esta toma de conciencia se expresa en las obras de arte, se conoce a través de las obras que produce, ya que el espíritu solo conoce de sí mismo lo que se manifiesta.[13]

Por tanto, la religión del arte es un momento esencial en la toma de conciencia del espíritu. Puede que el hecho de denominar a este momento «religión del arte» se deba a la fuerza que dicha expresión había tomado en el romanticismo, como he explicado anteriormente. Sin embargo, el filósofo alemán marca desde esta obra de juventud una importante distancia con la concepción romántica, pues la religión del arte está destinada en su obra a ser superada por la verdadera religión. En la *Fenomenología del espíritu* se puede ver cómo el espíritu se eleva por encima de sus objetividades (espíritu objetivo): «El espíritu ha elevado su figura, en la que el espíritu es para su conciencia, a la forma de la conciencia misma y hace surgir ante sí esta forma» (Hegel, 2004*b*: 408). Mediante la religión del arte el espíritu se objetiva y se pone frente a sí, es capaz de distinguirse y, a la vez, reconocerse en su obra. De esta manera se abre un espacio a la interioridad distinto de la exterioridad. Por ello, también en la *Fenomenología del espíritu* la religión del arte da paso a la religión revelada. Con ello, se puede ver un progresivo crecimiento del arte, desde un aspecto residual en el *Primer programa de un sistema del idealismo alemán* a una independencia completa en la *Enciclopedia*. En definitiva, no será hasta que aparezca la religión revelada, hasta la llegada del cristianismo, cuando se abra totalmente la subjetividad y el espíritu pueda contemplarse verdaderamente a sí mismo.

Dentro de la religión del arte Hegel distingue tres momentos en los que se vuelven a reproducir, de algún modo, los tres estadios de la religión, pero esta vez visibles en un objeto, en la obra de arte. Este devenir está formado en primer lugar por un arte abstracto, objetivo; en segundo lugar, por un arte viviente

donde se unen lo humano y lo divino; y, por último, por un arte espiritual donde se hace presente la conciencia desgraciada y se da paso a la religión revelada.

La primera figura de la religión del arte es la obra de arte abstracta y es en ella donde el espíritu ético aparece en la forma de puras figuras divinas. Es abstracta en la medida en que es pura objetividad y en la medida en que el espíritu creador se olvida a sí mismo, se enajena, en la obra. La obra es engendrada en la conciencia y producida por manos humanas, razón por la cual va tomando conciencia de sí a la vez que supera la diferencia con su espíritu.

La conciencia deberá moverse desde la obra a su autoconciencia. A su vez, esta autoconsciencia se endereza en el culto para suprimir la distinción respecto de su espíritu y con ello producir lo que será la obra de arte viviente. Por esta razón hay una disociación entre la conciencia que engendra y la producción que llevan a cabo las manos humanas. La manera en la que nos damos cuenta de que todavía no se ha eliminado tal distinción es que su forma queda como una *cosa*, esto es, como un objeto representado por la estatua.[14] Con ello quiere poner de manifiesto la diferencia entre la particularidad de la forma y la universalidad de la esencia. Diferencia que se va acortando en la medida en la que el concepto va abstrayendo las formas orgánicas particulares. Con este sentido evolutivo de las formas artísticas, Hegel se refiere al espíritu y su toma de conciencia, pero inevitablemente se transmite también la idea de un cierto «progreso» artístico. Los ejemplos de esta primera forma de arte no dejan duda de que se refiere al espíritu, representado en este caso por el dios:

> La figura del dios se despoja así en ella misma de la penuria de las condiciones naturales del ser allí animal e indica las disposiciones interiores de la vida orgánica en su superficie y como perteneciente solamente a ésta. Pero la esencia del dios es una unidad del ser allí universal de la naturaleza y del espíritu autoconsciente que en su realidad se manifiesta como contrapuesta a aquel (Hegel, 2004*b*: 411).

La contraposición entre la universalidad de la esencia y la autoconciencia de su finitud es paralela a la del *obrar* (el ser creada en la conciencia) y la del ser *cosa* (ser elaborada por manos humanas). De tal modo que «el artista experimenta en su obra el *no* haber creado una esencia *igual a él*» (Hegel, 2004*b*: 412). A esta falta de unidad e interioridad, de alma, se contrapone el dios que tiene el lenguaje, esto es, el himno, como elemento de su figura.

En el himno el elemento central es el lenguaje, que es visto como alma, como si estuviera animado desde dentro: por ello tiene «su pura interioridad como el ser para otros y el ser para sí de los singulares» (Hegel, 2004*b*: 413). El himno no es el lenguaje primario del oráculo en el que la conciencia todavía se sentía extraña, sino que lo propio de este lenguaje es que se sabe lo que dice, en él se

abre progresivamente una interioridad donde puede darse la conciencia.

La unión de aquello que aparecía como *cosa* (artes plásticas) y aquel saber sobre el decir es el culto, en el que se da una unión de esencia y de forma. En el culto, que se encuentra en el canto de los himnos, «se da el sí mismo la conciencia del descender de la esencia divina de su más allá a él y ésta que anteriormente era lo irreal y solamente objetivo, adquiere de este modo la realidad propiamente dicha de la autoconciencia» (Hegel, 2004*b*: 415). El culto supone una depuración consciente del espíritu a través de la enajenación de la cultura, pero todavía no es la completa interioridad.

Pero esta última parte no es solo lenguaje, sino que va acompañada del obrar. La acción del culto es el sacrificio. Este sacrificio tiene como fin, por un lado, suprimir y superar la abstracción de la esencia, convirtiéndola en objeto real y, por otro, suprimir y superar lo real para elevarlo a lo universal (Hegel, 2004*b*: 416). La esencia misma se sacrifica cuando se entrega un animal o se entregan los frutos de Baco y Ceres, representación de lo que luego será el verdadero sacrificio del cristianismo: el cordero de Dios, el cuerpo y sangre de Cristo.

Por su parte, la obra de arte viviente –segunda figura de la religión del arte– es donde el hombre pasa a ser la figura elaborada de lo divino. Con la obra de arte viviente Hegel se refiere a las fiestas y juegos olímpicos, en los que hay una inmediata unidad entre lo humano y lo divino, de tal modo que es el propio hombre quien se presenta a sí mismo sabiéndose uno con la esencia divina. El hombre real se representa a sí mismo en las danzas báquicas y en la belleza apolínea de los atletas. Se trata de una obra de arte viva porque es el hombre quien se pone a sí mismo, quien pasa a ser la figura elaborada en las fiestas y los juegos que se tributan en su honor, esto es, en los juegos olímpicos. Sin embargo, tal y como afirma Hyppolite, es un momento de la exterioridad sin interioridad: «Lo místico inconsciente y la corporalidad bella se juntan, pero a lo místico le falta la posesión de sí y a la corporalidad la profundidad de la esencia» (Hyppolite, 1974: 499-500).

Por tanto, desaparece el equilibrio que se daba anteriormente, y a lo místico le sigue faltando autoconciencia, la interioridad del lenguaje. Sin embargo, lo que le falta solo se le puede dar por revelación: «Solamente el sí mismo es revelado ante sí, o lo que se revela se revela solamente en la certeza inmediata de sí» (Hegel, 2004*b*: 419). A su vez, se ha roto el equilibrio al poner demasiado peso en lo externo, en los bellos cuerpos, de tal modo que el espíritu se ha perdido: «En esta enajenación que va hasta la total corporeidad, el espíritu se ha despojado de las particulares impresiones y resonancias de la naturaleza» (Hegel, 2004*b*: 421). El pueblo, como tal, es consciente de haberse despojado de su universalidad.

En este proceso se ha pasado del arte cósico y falto de espíritu, como eran las pirámides, a un arte plástico, como es el escultórico, en el que se separaban las formas naturales del espíritu. Posteriormente, con las fiestas y los juegos olímpicos el espíritu toma conciencia de sí, pero sin equilibrar bien la forma y la esencia, lo exterior y lo interior, lo particular y lo universal.[15] Es necesario, por tanto, que el obrar real del culto sea elevado a representación y se vuelva a dar una unión entre lo universal y lo singular. Por eso, es en el último de los momentos, síntesis de los demás, donde lo divino retorna a lo humano y donde el espíritu se hace lenguaje, esto es: la obra de arte espiritual.

La obra de arte espiritual, la última de las figuras de la religión del arte, es la unión de todos los momentos anteriores. El sí mismo se encuentra como la esencia absoluta, pero este sí mismo debe descubrir su inconsistencia, pues cuando pretende alcanzarse se encuentra con su finitud, se descubre demasiado humano. La conciencia que se genera en esta etapa es conciencia dichosa, pero debe todavía interiorizarse a nivel más profundo y llegar a la conciencia desgraciada, en la que se toma conciencia de que Dios ha muerto, y se da paso al cristianismo. Como afirma Hyppolite: «La religión del arte conducirá a la absoluta certeza de sí mismo y el hombre será la verdad del destino trágico» (1974: 319).

En la obra de arte espiritual eclosiona el lenguaje de las artes poéticas representadas por la epopeya, la tragedia y la comedia. El aedo es la figura que encarna la representación que es el lenguaje de la epopeya. De este cantor se sirve la memoria para entregar su canto universal al pueblo. El contenido de su canto, en el que el propio aedo desaparece, «encierra el contenido universal, por lo menos como totalidad del mundo, aunque no, ciertamente, como *universalidad* del *pensamiento*» (Hegel, 2004*b*: 422). Esto quiere decir que en la representación de la epopeya todavía no se encuentra la necesidad del concepto. La universalidad de los dioses contrasta con la particularidad de los hombres, dos extremos que no encuentran un punto medio en el que juntarse.

Por otra parte, en la tragedia el desdoblamiento del espíritu se ve intensificado, puesto que ya no se trata de una separación entre lo externo y lo interno, sino de una división interior. Ahora no se cantan las gestas heroicas de la *Ilíada*, sino que el cantor se convierte en actor, de tal modo que es el mismo héroe quien habla: «Son hombres reales, que revisten la personalidad de los héroes y los presentan en un lenguaje real, que no es el lenguaje narrativo, sino el suyo propio» (Hegel, 2004*b*: 425). Con esta asunción de la primera persona se ha ganado en conciencia y, por ello, es mayor el desgarramiento al advertir que la realidad es distinta de la conciencia.

Por un lado está el actor y, por otro, la conciencia espectadora, el pueblo

representado en el coro. El héroe, el actor, se enfrenta al objeto sobre el que actúa, la realidad presente, sin plena conciencia. A través de la acción es como sale a la luz esta contraposición entre el saber y no-saber. Para llevar a cabo la acción escucha a los dioses, pero al hacerlo se da cuenta de la parcialidad de este conocimiento y de que se ha entregado a un saber ambiguo.[16]

El sí mismo se encuentra como la esencia absoluta, pero este sí mismo debe descubrir su inconsistencia. Con todo ello se pone de manifiesto la disociación, la carencia de esencia en el obrar de estas representaciones y así se pasa a la comedia. En esta última esfera el sí mismo encuentra la unidad de actor y espectador, donde la autoconciencia real se presenta como el destino de los dioses. El actor se despoja de su máscara, se presenta tal y como es: muestra sin tapujos su finitud e ironiza sobre la sustancia ética, sobre la vida del pueblo. Por otra parte, esta elevación a la autoconciencia supone ponerse por encima también del espectador, del coro y de los dioses:

> El *pensamiento* racional sustrae la esencia divina a su figura contingente y, en contraposición a la sabiduría carente de concepto del coro, que enuncia diversas máximas éticas y hace valer una multitud de leyes y determinados conceptos de deberes y derechos, los eleva a simples ideas de lo *bello* y lo *bueno* (Hegel, 2004*b*: 432).

La conciencia se ha alcanzado a sí misma, lo universal ha vuelto hacia sí, la sustancia se ha vuelto sujeto, pero al alcanzarse es como si se encontrara alienada, como si fuera *demasiado humana*. Por eso el espíritu, a pesar de tenerse delante, no puede quedarse en esta unión. La comedia es a la vez culmen y ruina del arte absoluto (Jiménez Redondo en Hegel, 2006*b*: 1049). Como se indicaba al comienzo de este apartado, el culto, asimilado aquí a la religión del arte, tiene como fin poner de manifiesto que el camino que tiene que recorrer el espíritu no es el de huir ni el de encerrarse, sino el de aceptar en su seno la conciencia desgraciada.

Por tanto, la religión del arte ha acometido su propósito, el espíritu se ha despojado de una figura que le resultaba extraña –la de la estatua, la bella corporalidad o las representaciones poéticas–, produciendo así su propia figura para llegar a tener conciencia de sí. Todo ese pasado queda atrás, pero es lo que permite al espíritu llegar a ser consciente de sí mismo como espíritu. Esta transformación supone el paso al último apartado de la religión: la religión revelada, el cristianismo.

c) La religión revelada

La religión revelada (*offenbare Religion*) es el último momento y figura culmen del espíritu. Son muchos los estudios dedicados a ella (Chapelle, 1964;

Rüdiger, 1976; Dickey, 1993; Maza, 1999; Díaz, 2008; Vitiello, 2010), pero en este apartado solo quiero mostrar cuál es la diferencia con la religión del arte.

La religión del arte mostraba una unión perfecta entre el espíritu y su expresión, por lo que la conciencia podía reconocer la divinidad en la forma artística. La conciencia estaba dichosa en esa contemplación, pero su unión era superficial. La religión revelada supone la revelación de un Dios que se ha encarnado y ha entrado en la historia. Su cuerpo no es una representación de la divinidad, sino la propia divinidad.[17] Ahora ya no hay ninguna expresión artística capaz de expresar esta realidad, pero ya no la necesitamos. Según palabras de Hegel:

> Las estatuas son ahora cadáveres cuya alma vivificadora se ha esfumado, así como los himnos son palabras de las que ha huido la fe; las mesas de los dioses se han quedado sin comida y sin bebida espirituales y sus juegos y sus fiestas no infunden de nuevo a la conciencia gozosa unidad de ellas con la esencia. A las obras de la musa les falta la fuerza del espíritu que veía brotar del aplastamiento de los dioses y los hombres la certeza de sí mismo. Ahora, ya sólo son lo que son para nosotros –bellos frutos arrancados del árbol [...]–; ya no hay ni la vida real de su existencia, ni el árbol que los sostuvo, ni la tierra y los elementos que constituían su sustancia, ni el clima que constituía su determinabilidad o el cambio de las estaciones del año que dominaban el proceso de su devenir. El destino no nos entrega con las obras de este arte su mundo, la primavera y el verano de la vida ética en las que florecen y maduran, sino solamente el recuerdo velado de esta realidad (Hegel, 2004*b*: 436).

Como puede verse en el texto, frente a las obras vivas que creaban los griegos, el hombre moderno autoconsciente ya no es capaz de contemplar vida en las obras de arte. De hecho, este cambio de sensibilidad tiene consecuencias en diferentes órdenes. Por ejemplo, puesto que las obras de arte pueden hacernos recordar épocas pasadas, y ya no creemos que haya manifestación de la divinidad en ellas,[18] los problemas morales con los que se enfrentaban los griegos cuando adoraban a los dioses se relegan ahora a la propia conciencia (Jamme, 2010: 202-203). Por otro lado, el hecho de que las obras ya no sean algo vivo es uno de los motivos que genera su reclusión y clasificación taxonómica en los museos. Podría hacerse una correlación entre el espíritu ilustrado francés, científico y democratizante, fruto del Nuevo Régimen, y la apertura de los primeros museos públicos, como el del Louvre. Que se expusieran por primera vez en sus salas las obras que simbolizaban el Antiguo Régimen era de algún modo una forma de manifestar que este ya formaba parte del pasado.

Si el arte ha sido superado en la religión revelada a través de la encarnación de la divinidad, la conciencia también debe asumir la muerte y el dolor como parte de la reconciliación del espíritu consigo mismo; debe aceptar ser conciencia desdichada: «Conciencia de la pérdida de toda *esencialidad* en *esta*

certeza de sí y de la pérdida precisamente de este saber de sí, de la sustancia como del sí mismo, es el dolor que se expresa en las duras palabras de que *Dios ha muerto*» (Hegel, 2004*b*: 435).

Aunque esta afirmación tiene grandes implicaciones en el terreno religioso y teológico, así como dentro del sistema hegeliano, no es posible atenderla ahora. Lo importante ahora es ver cómo, a pesar de ser este un momento de máxima expresión de lo divino, la conciencia religiosa no es todavía el pensamiento que concibe o el absoluto saber de sí, sino que traduce, con la forma aún extraña de la representación, el espíritu que ella misma es:

> Habiéndose producido *en sí* esta unidad de la esencia y del sí mismo, la conciencia tiene también aún esta *representación* de su reconciliación, pero como representación [...]. Su propia reconciliación entra en su conciencia como algo lejano, como la lejanía del futuro, del mismo modo que la reconciliación que llevaba a cabo el otro *sí mismo* se manifiesta como algo lejano en el *pasado* (Hegel, 2004*b*: 456).

La conciencia religiosa dará paso al saber de la comunidad en el que se agrupan tanto el momento de la conciencia desgraciada como el de la objetividad de la fe del mundo. Por todo lo visto hasta aquí, puede decirse que ya en la *Fenomenología del espíritu* Hegel se distancia de los románticos, pues en ella el arte se ve superado por la religión revelada, que aparece como una esfera más profunda, más adecuada al espíritu. Tal y como afirma Teyssedre:

> El arte ya no es religión; si puede y debe permanecer religioso, es porque la religión lo ilumina, porque lo sensible da testimonio aun de lo espiritual, no como complaciéndose en sí sino salvaguardando a través de él su independencia, su meta ante una tarea que trasciende toda materia (1974: 118).

En definitiva, en este repaso de la *Fenomenología* se ha mostrado el peso que tiene la religión en los primeros momentos del pensamiento hegeliano. Paso ahora a analizar su sistema tal y como lo desarrolla en la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, uno de los escritos centrales para entender los debates actuales acerca del fin del arte. Como se verá, la discusión tiene que ver con el enfoque bajo el que debe estudiarse la *Estética*: puede ser fenomenológico o sistemático, histórico o gnoseológico.

La sistematicidad del arte en la Enciclopedia

La *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* (*Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*) es la recopilación de los pensamientos que Hegel fue madurando a lo largo de su vida y el culmen de su obra. La primera

edición de esta obra ve la luz en 1817, pero aquí trabajaré fundamentalmente con las reediciones (corregidas y ampliadas) de 1827 y 1830 por la cercanía que tienen con las *Lecciones de estética* dictadas en 1826[19] y 1829.

Merece la pena resaltar que es en esta obra donde tiene lugar la transformación del arte en un momento constitutivo e independiente del espíritu absoluto. Aunque en la primera edición de 1817 todavía no encontramos una completa separación entre religión y arte,[20] en las ediciones posteriores este ya constituye un momento propio del espíritu absoluto. De este modo, en 1827 la obra se divide por primera vez en «el arte», «la religión» y «la filosofía».

Asimismo, es importante poner de relieve que el propósito de Hegel al escribir la *Enciclopedia* no es compendiar todo el saber humano, al estilo de la enciclopedia francesa, sino mostrar que la filosofía es una ciencia. Como él mismo escribe, «un filosofar *sin sistema* no puede ser nada científico» (Hegel, 1997: 117). Por esta razón, la estructuración de esta obra depende de la capacidad de racionalidad a la que consigue llegar cada ciencia. Así, se estructura en tres partes: la ciencia de la lógica, la filosofía de la naturaleza y la filosofía del espíritu. A lo largo de ellas se desarrollan dos aspectos del arte: su carácter científico y su condición de forma infinita y libre del espíritu.

a) El carácter científico del arte en la *Enciclopedia*

La primera parte de la *Enciclopedia* está dedicada a la lógica, clave del sistema hegeliano. La lógica «es la ciencia *de la idea pura*, esto es, de la idea en el elemento abstracto del pensar» (Hegel, 1997: 125; Hegel, 1982: 508-584). No es prescriptiva, más bien intenta captar el movimiento del logos.[21]

Tras el desarrollo de la lógica, encontramos la filosofía de la naturaleza, que «tiene por objeto el mismo *universal*, pero *para sí*, y lo contempla en su *propia e inmanente necesidad* con arreglo a la autodeterminación del concepto» (Hegel, 1997: 304-305). La naturaleza en sí es pura exterioridad (Äußerlichkeit), razón por la cual «no muestra en su existencia libertad alguna, sino necesidad y contingencia» (Hegel, 1997: 306). Esta necesidad conduce a que la naturaleza debe «ser contemplada como un *sistema escalonado*, cada uno de cuyos peldaños procede necesariamente de los otros y el siguiente es la verdad de aquellos de los que resulta, no como generación natural sino en el sentido de que es la idea interior la que constituye su fundamento» (Hegel, 1997: 304-308). Se comprende, por tanto, que cuando Hegel hable de la belleza no se refiera a la belleza natural, sino a la artística. La belleza de la naturaleza solo puede ser comprendida como la relación armónica de las partes, pero no puede ser elevada a ciencia. Por el contrario, el arte tiene en sí su propio fundamento, puesto que

en él el espíritu está presente a través del ideal. Esto quiere decir que intenta transmitir una verdad o que la inteligencia puede captar la verdad en el objeto. Por esta misma razón, su tratamiento puede ser científico.

La última parte de la *Enciclopedia* la constituye la filosofía del espíritu, que es la ciencia de la Idea que, a partir de su ser en otro, regresa a sí. La esencia del espíritu es «formalmente la libertad, la negatividad absoluta del concepto como identidad consigo mismo» (Hegel, 1997: 436). Por esta razón, la ciencia de la Idea tiene por objeto el conocimiento «más concreto y, por tanto, el más elevado y difícil» (Hegel, 1997: 433): el del propio espíritu. La filosofía del espíritu se divide a su vez en tres secciones dedicadas al espíritu subjetivo (cuando está en la forma de la referencia a sí mismo), el espíritu objetivo (cuando está siendo solo *en sí*) y el espíritu absoluto (cuando está en la unidad de su objetividad y su idealidad o concepto).[22] Este último vuelve a dividirse a su vez en otros tres momentos: arte, religión revelada y filosofía.

La ciencia del espíritu subjetivo arranca con la antropología como la ciencia que estudia el alma, pues es en ella donde comienza el desarrollo de la conciencia: «Este ser-para-sí de la universalidad libre es el superior despertar del alma al yo, a la universalidad abstracta, [...] y se refiere a sí de tal modo que en ese mundo está inmediatamente reflejado hacia sí: la *conciencia*» (Hegel, 1997: 469). Al final del apartado se apunta que el espíritu subjetivo se reconoce como deber y lleva a la existencia como derecho en los demás, lo que da lugar al derecho y la moralidad (Amengual, 2001).

Así se abre camino al espíritu objetivo, que es la sustancia ética que se manifiesta en la familia, la sociedad civil y el Estado. Este apartado comienza con la ciencia jurídica y acaba con la eticidad como la verdad del espíritu subjetivo y objetivo mismo, dando lugar a una *libertad* autoconsciente.[23] En este sentido, cabría decir que el hombre formado por el Estado, el hombre ético, es el hombre libre. Una vez se han superado las unilateralidades de la libertad, el espíritu se vuelve una unidad inmediata: el espíritu absoluto.

El espíritu absoluto, por tanto, es «identidad que tanto está-siendo eternamente en sí misma, como está regresando y ha regresado a sí» (Hegel, 1997: 580). Por ello, en el espíritu absoluto es donde se da una mayor coincidencia entre la racionalidad del pensamiento y su expresión (*Wirklichkeit*). Dentro de él se encuentran el arte, la religión y la filosofía. Aunque el hecho de que hablemos de superaciones en las formas del espíritu, de progresos y fines, pudiera hacer pensar que unas formas son mejores que otras, en realidad todas ellas son igualmente necesarias. De la misma manera que el espíritu absoluto no anula los dos momentos anteriores, sino que los asume dentro del espíritu

absoluto, la filosofía tampoco anula la esfera del arte o de la religión. El hecho de no comprender los principios de la dialéctica ha llevado, como se verá en el siguiente apartado, a grandes malentendidos en el caso del arte. De hecho, Carter considera que este es el motivo por el que algunos autores afirman que Hegel proclamó la «muerte del arte», cuando el hecho es que no alude en ningún momento a este asunto (1980).

Es al llegar al culmen de su sistema cuando Hegel alcanza uno de los fines principales de la *Enciclopedia*, mostrar que la filosofía es una ciencia. Aquello que hace de la filosofía la ciencia superior es su capacidad explicativa de los órdenes anteriores a ella. La filosofía se convierte en ciencia en tanto que conoce lo infinito, lo absoluto, y debe entenderse como sistema porque consigue abarcar toda la realidad. En efecto, la ciencia, tal y como la considera Hegel, no es una ciencia científico-matemática. Solo es ciencia lo que habla y describe los procesos, una vez han pasado, y explica cómo todo aporta al desarrollo de la figura.[24]

Desde esta perspectiva hay que entender cómo los tres momentos del espíritu absoluto, arte, religión y filosofía, son formas infinitas y libres del espíritu, aunque expresen el contenido del espíritu de forma diferente. La diferencia radica en la forma con que cada uno de ellos lo hace presente:

> El arte bello ha llevado a cabo por su parte lo mismo que la filosofía por la suya: la depuración del espíritu respecto de la falta de libertad. Aquella religión en la que se engendra la necesidad del arte, y por eso precisamente lo engendra, posee en su principio un más allá carente de pensamiento y sensible (Hegel, 1997: 586).[25]

Por tanto, como puede verse, el arte no es un momento inferior del espíritu absoluto, sino el primer momento necesario en el que el espíritu se manifiesta sensiblemente: la verdad que se da bajo forma de representación. Lo propio del arte es su expresión exterior, por lo que se caracteriza por ser un saber sensible, intuitivo. Por su parte, la religión en Hegel es pura interioridad y su conocimiento corresponde a la representación. La filosofía, en último lugar, sería la expresión más racional, el pensamiento libre del espíritu y, por ello, culminación del sistema. Es culminación porque solo ella puede dar cuenta de las demás, que solo comprenden de manera unilateral y abstracta.[26]

Tal y como Hegel lo trata en la *Enciclopedia*, el arte aparece como el ámbito menos científico del espíritu absoluto; sin embargo, eso no quiere decir que no pueda tratarse científicamente. Precisamente dedicará las *Lecciones de estética* a demostrarlo.

b) El arte como forma infinita y libre del espíritu

Una vez revisado el carácter científico del arte dentro de la dialéctica hegeliana, se puede analizar el lugar que ocupa en este sistema como primera expresión del espíritu absoluto, es decir, del espíritu infinito y libre. Como se ha visto, la idea se manifiesta de diferentes formas: en el arte, la religión y la filosofía. Entre ellas, el arte tiene como fin exteriorizar la idea sensiblemente. Esta manifestación sensible de la idea a través del arte es la forma del absoluto más alejada de la reflexión, pero también permite un conocimiento más intuitivo o inmediato. El arte, por tanto, no presenta la idea en el elemento reflexivo del concepto, puesto que eso es labor de la filosofía; presenta el absoluto de manera sensible. Así pues, el arte bello manifiesta de modo sensible la idea.

En este sentido, en el arte son inseparables el aspecto de infinitud que proviene del ideal y el aspecto finito en tanto que objeto concreto. Ramírez, en su estudio sobre la estética hegeliana, afirma que el arte no es posible «si alguno de estos aspectos se elimina o privilegia» y que, precisamente por ello, «la representación del infinito en forma finita se presenta como fruto de la más alta libertad, como síntesis en la quese nos revela el proceso absoluto del universo» (Ramírez, 1988: 47).

Sin embargo, se ha discutido si la relevancia del contenido ideal convierte a Hegel en contenidista o platónico. Es decir, si lo realmente importante en el arte para él sería la idea y su expresión tiene un carácter secundario. Labrada, por ejemplo, comenta este carácter contenidista en el sentido que acabo de apuntar, afirmando además que el problema del contenidismo vuelve a surgir cuando el arte, una vez superado, pasa de ser inmediación a mediación conceptual, negando así lo propio del arte. En este sentido, «la representación artística en cuanto tal pierde su valor de inmediación y necesita ser interpretado» (2017: 148). En su opinión, esto sucede porque solo cuando se pierde el poder manifestativo de la belleza se puede determinar el significado filosófico de las obras de arte.[27]

La discusión sobre el contenidismo tiene sentido cuando se contempla desde la perspectiva artística; sin embargo, no puede tener lugar desde la perspectiva sistemática o desde la perspectiva del espíritu que se expresa: ni por lo que se refiere al espíritu divino, que ahora busca otras formas, ni al humano, porque a este ya no le basta con el arte. No obstante, esto no significa que no vaya a continuar existiendo la manifestación de la verdad en el arte ni que el contenido vaya a ser lo único importante, por muy reflexivo que se vuelva el arte en el futuro. Volveré sobre este punto más adelante al tratar el carácter pretérito del arte.

Hegel en ningún momento afirma que la forma externa sea una mera

envoltura para que la idea se manifieste, sino que explica que su manifestación concreta y sensible es tan intrínseca a la obra de arte como la idea que pretende expresar.[28] Ciertamente, a la hora de interpretar la posición hegeliana cabe el peligro de reducir el arte al espíritu objetivo, al mundo de la cultura. Y es importante no perder de vista que el arte no pertenece totalmente al espíritu objetivo, sino al absoluto.

En el espíritu objetivo se encuentra la cultura, pero en ella el espíritu está alienado, pues es un momento en el que el espíritu sale de sí, se objetiviza, se enajena (Hegel, 2004*b*: 286-350).[29] Frente al mundo de la cultura, formado por y para el hombre, la consciencia se extraña, razón por la cual en la *Enciclopedia* la cultura no tiene lugar, puesto que no puede ser una ciencia. Podría decirse que es la acumulación de conocimientos y necesidades de la sociedad civil, pero no es en sí un saber reflexivo.[30] Arthur Danto lo resume de la siguiente manera:

> El espíritu objetivo consiste en todas esas cosas y prácticas en las que encontramos la mente de una cultura hecha objetivo: su lengua, su arquitectura, sus libros y prendas de vestir, su gastronomía, sus ritos y leyes, todo lo que componen *les sciences humaines* o lo que los seguidores de Hegel dieron en llamar *Geisteswissenschaften* (2013*a*: 146).

El arte, por el contrario, es la primera forma del espíritu absoluto, en la que gracias a su expresión sensible el espíritu toma conciencia de sí. Si lo bello del arte revela la verdad de la misma particularidad sensible o material, el espíritu se conoce a sí mismo en esas obras de arte concretas que él mismo produce. La toma de conciencia supone estar por encima del ser y, por tanto, para el espíritu, también supone tener conciencia de la finitud y de su inquietud infinita. Esta autoconciencia va unida, como se vio al hablar de las *Lecciones de filosofía de la historia*, a un aumento de la conciencia de su libertad. Precisamente por su materialidad el arte tiene manifestaciones culturales e históricas, pero su esencia está por encima de ellas, puesto que se trata del modo de aparecer de la idea misma en lo bello. A este respecto, de nuevo Danto, hablando de unas obras de arte, afirma que aunque el contenido de las obras trate sobre cuestiones del espíritu objetivo, «pertenecen al absoluto, pues hacen que el espíritu objetivo tome conciencia de sí mismo» (Danto, 2013*a*: 147). El arte se eleva por encima del espíritu objetivo, aportando una reflexión y un conocimiento del mundo, razón por la cual puede tratarse de forma científica dicho conocimiento.

Precisamente porque el arte se encuentra en el espíritu absoluto, en la forma libre, puede hablarse de belleza.[31] En este punto cabe resaltar que el arte bello supera a la pura materialidad de la belleza natural. En el arte el espíritu sobrepasa la naturaleza, puesto que en la obra la presencia del espíritu es

consciente, mientras que la naturaleza era simple exterioridad sensible. Aunque en la conciencia ingenua o natural se tiende a considerar como más real la naturaleza empírica que el arte, que suele entenderse como ficción, lo que Hegel trata de manifestar es que el arte expresa verdades más profundas que las que la naturaleza en cuanto tal podría expresar.[32] Lo sensible es presentado de tal manera en el arte que ya no es pura materialidad, sino que ha sido espiritualizado por el ser humano. A través de esta mediación también se toma conciencia del carácter parcial o limitado de lo sensible:

> El espíritu absoluto no puede ser explicitado bajo una tal singularidad de la figuración; el espíritu del arte bello es, por esta razón, un espíritu limitado de un pueblo [...]. Con la limitación esencial de su contenido, la belleza se queda generalmente en una penetración por lo espiritual de la intuición o de la imagen; se queda en algo formal, con lo que tanto el contenido del pensamiento o la representación como la materia que ese contenido utiliza para configurarse, vienen a ser del tipo más diverso e incluso inesencial (Hegel, 1997: 583).

El arte, en este sentido, no oculta su parcialidad, no pretende engañar diciendo que es la realidad, sino que por medio de esa parcialidad sensible pretende llevarnos más allá de sí mismo. Es decir, la función reveladora de la belleza en el arte consiste en destacar lo finito o limitado como tal en una totalidad ya alcanzada, pues solo tras la superación uno puede hacerse cargo de la parcialidad de los momentos. Por consiguiente y debido a estas características, ni todos los contenidos se expresarán de manera adecuada, ni tampoco la captación del contenido podrá contentarse con ser siempre sensible.[33]

Puede verse, por tanto, que el arte expresa la idea, pero de manera todavía limitada. La idea solo puede captarse en el arte intuitivamente, y esta limitación tiene que ser superada. Eso es lo que sucede en los sucesivos momentos del espíritu.

En primer lugar se ve superada por la religión verdadera, o lo que es lo mismo en Hegel, por la religión revelada por Dios, el cristianismo: «El arte bello (así como la religión que le es propia) tiene su futuro en la religión verdadera» (Hegel, 1997: 586).[34] En este momento el espíritu no manifiesta momentos abstractos, sino que se manifiesta a sí mismo. Pero tampoco la religión deja de ser un momento particular que no alcanza a dar cuenta supremamente de sí misma. En segundo lugar, la limitación del arte se ve superada por la filosofía. En este sentido, es la filosofía la que recoge ambos momentos en una totalidad. La filosofía como ciencia es, en palabras de Hegel,

> la unidad del arte y la religión por cuanto el modo intuitivo, exterior según la forma, del primero [...] no sólo se ha conservado íntegramente en la totalidad de la segunda [...] haciéndolo un todo, sino que ha sido unido en la simple *intuición* espiritual, y en ésta entonces ha sido elevado a *pensar autoconsciente*. Este saber es así el concepto pensante, [ahora] conocido, del arte y la religión, en el

> cual lo diversificado en el contenido ha sido conocido como necesario, y en esto necesario [ha sido conocido] como libre (1997: 592).

Si bien el arte en la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* ocupa un estadio todavía inicial en el despliegue del espíritu, a lo largo de este recorrido se advierte el cambio de posición que experimenta dentro del sistema hegeliano: de ser una figura dentro de la religión en la *Fenomenología del espíritu* ha pasado a constituir el primer estadio dentro del espíritu absoluto. Es importante resaltar este lugar que ocupa en el interior del espíritu absoluto, así como las implicaciones que esto tiene, pues es desde esta posición desde donde Hegel hablará en las *Lecciones de estética*.

La emancipación del arte en las Lecciones de estética

Como he comentado antes, es imprescindible tener en cuenta la cercanía temporal de la reescritura de la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* y el dictado de las *Lecciones de estética* (*Philosophie der Kunst*), ya que implica una complementariedad entre ambas obras. Lo que Hegel explica en la *Enciclopedia*, el desarrollo del funcionamiento del sistema y las conexiones que hay entre unas partes y otras, es el presupuesto del que parten las *Lecciones*. Si se lee esta segunda obra de manera independiente, sin tener en cuenta el orden del sistema, podrían echarse en falta explicaciones sustanciales que quizá llevarían a malinterpretar sus teorías o a considerar sus planteamientos poco fundamentados.

En las *Lecciones*, Hegel no se detiene a explicar toda la estructura arquitectónica en la que la estética encuentra su lugar dentro del sistema, sino que más bien la da por sabida. Ni siquiera declara por qué se va a dedicar a realizar un estudio científico del arte. De hecho, comienza las *Lecciones de estética* con un intento de desmontar los tópicos más usuales de este tipo de tratamiento. Espera que sus oyentes confíen en que al final de las lecciones el objeto de estudio se mostrará con toda su necesidad, pero para ello el objeto se debe tomar como presupuesto para luego ser demostrado.[35]

a) La problemática edición de las *Lecciones de estética*

Además de lo expuesto hasta aquí, hay que tener en cuenta cuando se aborda el estudio de las *Lecciones de estética* que no se trata de una obra elaborada y redactada por Hegel, sino de unas lecciones preparadas para impartir en clase que fueron publicadas posteriormente. El filósofo alemán dictó cinco cursos de estética entre 1818 y 1829[36] y la primera publicación de las *Lecciones de*

estética vio la luz en 1835, gracias a la edición que lleva a cabo Hans Gustav Hotho. Se trata, por tanto, de una publicación póstuma que Hegel nunca pudo llegar a revisar. Además, en el prólogo de esta obra Hotho da cuenta de la dificultad de la edición, que recoge, por un lado, la recopilación de los cuadernos de estética de Hegel, que en algunos casos no eran más que esquemas para las clases y, por otro, apuntes de clase (*Nachschriften*) de diferentes alumnos que habían asistido a sus cursos en diferentes años.[37]

Estas son las razones por las que Hotho se vio en la obligación de ordenar y completar algunos textos con el fin de hacerlos acordes con el sistema hegeliano y ofrecerlos como una obra acabada con sentido *total*. El propio Hotho comenta en la introducción que realizó cambios con frecuencia «en la separación, unión y estructura interna de las frases, giros y periodos de los cuadernos encontrados», pero que sin embargo se esforzó en ser fiel, «en plasmar íntegramente en toda su coloración las expresiones de los pensamientos e intuiciones de Hegel» (Espiña, 1996: 15). Esta recopilación fue reeditada con pequeños cambios en 1842 por el propio Hotho y se convirtió durante años en la versión más autorizada y difundida de las *Lecciones de estética*. Como expone Espiña con gran precisión en la introducción a su trabajo sobre Hegel, se mantendrá así hasta 1931, cuando Georg Lasson realiza una edición crítica de las lecciones en la que trata de distinguir los textos de Hegel y de Hotho.[38]

Aunque durante mucho tiempo los apuntes utilizados por Hotho se consideraron desaparecidos, en las últimas décadas se ha podido recuperar gran parte de este material y se han encontrado otros apuntes hasta entonces desconocidos. Espiña da cuenta en su estudio de los nuevos apuntes encontrados de los diferentes cursos: 1820-21: Ascheberg; 1826: Kehler, Garzcynski, Löwe, van der Pfordte, y un anónimo denominado «Aachen»; 1829: Libelt y Rolin. Tras la publicación de nuevos cuadernos de las lecciones en 2004, recogidos en este caso por Kehler,[39] empezó a tomar cuerpo la opinión de que es necesario recuperar el carácter fenomenológico de la estética hegeliana. Así lo ha defendido, en concreto, Gethmann-Siefert, quien ha manifestado de forma reiterada que considera que las diferencias que pueden verse en el nuevo manuscrito son esenciales, ya que muestran un carácter más fenomenológico que sistemático.

Gethmann-Siefert considera que en los apuntes de Kehler se muestra el pensamiento hegeliano no como una obra acabada, sino como un trabajo inconcluso; no muestran el armazón sistemático que Hotho imprimió a las lecciones.[40] En este sentido, apunta que Hotho habría otorgado tal carácter platónico a la hora de redactar las lecciones que da la impresión de que lo

importante es el contenido, la idea, mientras que lo externo no es más que un armazón. Veamos un ejemplo de un párrafo de las *Lecciones* para ejemplificar lo que esta autora quiere decir:

> En esta libertad es el arte bello verdaderamente, y sólo resuelve su tarea *suprema* [...] convirtiéndose en una forma de hacer consciente y expresar lo *divino*, los intereses más profundos del hombre, las verdades más universales del espíritu. Los pueblos han depositado en las obras de arte los contenidos más ricos de sus intuiciones y representaciones internas (Hegel, 1989*b*: 14).

El carácter platónico podría verse, como también ha resaltado González Valerio, en la utilización de términos como «hacer consciente» (*zum Bewusstsein zu bringen*), «expresar» (*aussprechen*), «depositar» (*niederlegen*), «representar» (*darstellen*). Además del carácter secundario que imprimen al arte, hacen que este «qued[e] en desventaja ontológica y epistémicamente frente a la religión y la filosofía» (González Valerio, 2012: 148). Frente a esta sutil vertiente platónica, González Valerio, siguiendo a Gethmann-Siefert, hace hincapié en que para Hegel lo más esencial del arte es su manifestación sensible y, con ello, su constitución histórica y su función cultural: «No se trata de la "autonomía" del arte, sino de su determinación cultural, de su significado para los seres humanos y para las configuraciones de la sociedad humana» (citado en González Valerio, 2012: 152).

Respecto a esta determinación histórica del arte, Gethmann-Siefert considera que fue la interpretación de Hotho y el intento de casarlo con el sistema lo que hizo que apareciera el carácter de pasado en el arte. Por eso, frente a las interpretaciones que se han hecho de la estética hegeliana desde la metafísica, poniendo el énfasis en la «manifestación sensible de la Idea», la autora alemana reivindica la interpretación histórica, es decir, la realización de la idea en la historia.[41] A este respecto:

> El arte, en cuanto lo bello «nacido del espíritu», no es –tal como lo definía la versión impresa de la Estética– la «apariencia sensible», sino «Dasein», «existencia» o «vitalidad» de la idea: el ideal. El ideal comprende para Hegel la unidad de lo sensible y lo espiritual, la unidad de un contenido espiritual o racional y su forma sensiblemente perceptible (Gethmann-Siefert y Beer, 2006: 29).

De esta manera, como apunta González Valerio, la autora alemana trata de rescatar a Hegel historizando la estética. En este sentido, Gethmann-Siefert estaría abogando por comprender el arte más como fenómeno que como sistema, pues «el sistema en última instancia no aparece por ningún lado en las *Lecciones de estética*. Insiste de este modo en que "el Ideal es la realidad estética y mitológica de la Idea"» (citado en González Valerio, 2012: 152).

Por consiguiente, en lo que respecta al fin del arte, Gethmann-Siefert considera que Hegel afirmaría que el arte no es capaz de instaurar ya ningún

modelo de orientación inmediata, pero también que, por esa misma razón, se le abren otras posibilidades infinitas en cada presente, en el suyo y en el nuestro. Posibilidades en las que se vinculan la intuición y la reflexión, haciendo necesaria la filosofía del arte para preguntarse por el significado del arte en épocas pasadas (Gethmann-Siefert, 1992: 165-230). El arte puede y debe abrirse a lo humano, «buscar otras formas de mediación para lograr una orientación histórica, o sea una formación del individuo a través del arte» (Gethmann-Siefert y Beer, 2006: 23). Dicho con otras palabras, una vez que el arte ha cumplido su función principal de llevar a la conciencia al espíritu, tiene en la época moderna la función histórica de forjar humanidad. A este respecto, es aclaratoria la puntualización de Domínguez cuando explica que el arte en la época moderna ya no tiene la función de la *substantielle Bildung*, sino de la *formelle Bildung* (Domínguez Hernández, 2008: 209).

Estas interpretaciones que otorgan más peso al componente histórico de lo que podrían haberlo hecho otras lecturas de orden más metafísico resultan interesantes, ya que ponen de manifiesto que la realización histórica es esencial en el arte. Para ella, el significado histórico del arte «como mediación de la verdad se altera no estructuralmente, sino en relación con el problema de si el arte puede mediar por sí solo esas orientaciones duraderas, el "espíritu absoluto", o si ha de hacerlo en compañía de otras formas de conciencia histórica» (Gethmann-Siefert y Beer, 2006: 26).[42] Incluso Gethmann-Siefert considera que esta perspectiva solucionaría el problema del «fin del arte», ya que lo importante en ella sería preguntar por la función que sigue teniendo el arte en el momento histórico actual.

Sin embargo, este planteamiento presenta dos cuestiones. En primer lugar, que desde esta perspectiva histórica la tesis del «fin del arte» no pierde fuerza, pues solo dentro de la concepción histórica es donde el arte puede tener un «final». No obstante, hay que ser cuidadosos al hablar de fin, pues ¿qué es exactamente lo que acaba? Se zanja el momento del arte como manifestación sensible de la Idea pero, según cómo se exponga esta claudicación, podría entenderse que el arte se instala en el espíritu objetivo como una figura más y para siempre. Esto conduce al segundo problema, pues el peso concedido a lo «histórico» también lleva a conceder demasiado papel al aspecto cultural del arte. De hecho, cuando Gethmann-Siefert alude a las tesis del «fin del arte» en el contexto del mundo moderno, aclara que «sin duda el arte ya no es relevante sólo en el contexto cultural, en el marco del servicio divino, sino que es al mismo tiempo elemento de la cultura mundial» (Gethmann-Siefert y Beer, 2006: 28). Aunque esta autora no reduzca el arte al espíritu objetivo, cayendo en el peligro de reducir el arte a un elemento «cultural» junto a otros, hoy en día

también pueden encontrarse otras interpretaciones en las que estas distinciones no están tan claras. Por tanto, el problema no está en entender.

En esta línea puede aludirse a la interpretación que se ha generalizado en el ámbito norteamericano, donde se ha estandarizado la división entre la interpretación tradicional metafísica y la no metafísica (o poskantiana), tal y como lo recoge la *Stanford Encyclopedia of Philosophy*:

> Aquellos que adoptan esa aproximación a Hegel tienden a tener en mente la (relativa) juventud del autor de la *Fenomenología del espíritu* y han tendido a despreciar como «metafísicas» obras tardías y más sistemáticas como *La ciencia de la lógica*. En contraste, el movimiento hegeliano británico de finales del siglo diecinueve, por ejemplo, tendió a ignorar la *Fenomenología* y las dimensiones más historicistas de su pensamiento, además de encontrar en Hegel a un metafísico sistemático cuya *Lógica* aportó una ontología sistemática y definitiva. Esta posterior visión metafísica de Hegel dominó la recepción de Hegel durante la mayor parte del siglo XX, pero desde la década de 1980 fue desafiada por académicos que ofrecieron una visión de Hegel alternativa: no-metafísica y poskantiana. Sucesivamente, la lectura poskantiana ha sido desafiada por una visión metafísica revisada, en la cual se hace mención a los conceptos realistas aristotélicos que están presentes en el pensamiento de Hegel (Redding).[43]

Esta línea interpretativa considera que la visión metafísica establece una asimilación entre Dios y el espíritu absoluto, razón por la cual se tiende a considerar esta visión como un ejemplo del estilo dogmático, contra el que Kant habría arremetido ya en la *Crítica de la razón pura*. La visión no metafísica buscaría una línea menos polémica que trataría de abordar especialmente la ética y la política, pero también incluso la estética, como independientes del sistema metafísico. Así como los análisis en los primeros campos están siendo muy fructíferos, el campo estético es más difícil de determinar. Más adelante, cuando examine las distintas interpretaciones sobre la tesis hegeliana del fin del arte, volveré sobre ello. Baste de momento mencionar a los autores que han desarrollado esta línea no-metafísica, especialmente en Estados Unidos: Robert B. Pippin (1997, 2008), Henry Pinkard (2001) o Robert Brandom (2002, 2009). Ahora corresponde analizar el texto que ha llegado a nuestras manos como las *Lecciones de estética*.

b) La superioridad del arte bello como manifestación de la idea

Hegel comienza las *Lecciones de estética* señalando que en su época el sentido primordial de la palabra *estética* es «ciencia de la sensación», del conocimiento sensitivo perfecto. Frente a este planteamiento, él ambiciona elevar la estética a un ámbito superior a la sensación. Por eso aleja el objeto de estudio de la sensibilidad y lo ciñe al arte, y en concreto al arte bello. Como él mismo afirma, «la expresión genuina para nuestra ciencia es la "*filosofía del*

arte”y, más exactamente, “*filosofía del arte bello*”» (Hegel, 1989*b*: 9).

En estas pocas palabras presenta sucintamente el modo filosófico con el que desea abordar estas lecciones y el objeto de estudio. Por lo que respecta al modo, hay que tener en cuenta la equiparación que Hegel hace del término filosofía (*Philosophie*) con el de ciencia (*Wissenschaft*). Como ha quedado de manifiesto en la *Enciclopedia*, la filosofía se convierte en ciencia en tanto que conoce lo infinito, lo absoluto, y, por eso mismo, debe entenderse como sistema para poder abarcar toda la realidad.

La filosofía del arte bello es, por tanto, ciencia del arte bello, lo que significa que es conocimiento necesario de una manifestación del espíritu. En concreto, se sitúa en el ámbito del espíritu absoluto, el ámbito de la libertad y la verdad del espíritu que se conoce a sí mismo y que busca la forma más racional a través de la cual expresarse: «El espíritu es por primera vez lo *verdadero*, que lo abarca todo en sí, de modo que cualquier cosa bella sólo es auténticamente bella como partícipe de esto superior y engendrada por ello» (Hegel, 1989*b*: 10).

Por esta misma razón, el objeto de estudio no es la belleza natural, sino la artística, puesto que se trata de «belleza *nacida y renacida del espíritu*» (Hegel, 1989*b*: 10). Este hecho lleva consigo la consideración del arte como expresión del espíritu y su entrada en la esfera del conocimiento teórico. De ahí que la naturaleza quede excluida en el análisis de la belleza. No porque en ella no se dé, pues no se trata de una cuestión cuantitativa, de dónde hay más belleza, sino cualitativa: la cuestión es ver dónde se expresa mejor el espíritu.[44] Por tanto, no hay yuxtaposición, sino superioridad de la belleza del arte sobre la de la naturaleza, del espíritu sobre la materia.[45]

Como el propósito de Hegel es tratar el arte desde el punto de vista filosófico, desde el comienzo de las *Lecciones* se enfrenta con dos prejuicios con los que el sentir común se acerca al arte y que objetan precisamente la posibilidad de que se pueda hacer de él un tratamiento científico, filosófico. El primero de estos prejuicios es considerar el arte como algo ocioso, superfluo y blando, un lujo que no resulta útil, que fomenta el ocio y la frivolidad y, además, se vale del engaño y la apariencia. El segundo es concebir el arte como objeto de la sensación, de la intuición o de la imaginación, pero no de la razón, suponiendo así que en él rige la necesidad de la naturaleza, y no la libertad de la creación. Esta consideración lo excluiría de ser objeto del pensamiento y tener un tratamiento científico. Esto se debe a la idea común, que Hegel quiere atacar con su argumentación, de que el pensamiento, el tratamiento científico, a través de sus abstracciones se separa de lo concreto, acaba con la vida y no constituye un método adecuado para acercarse al arte. Frente a este tipo de concepciones, Hegel es meridiano: «La

necesidad general del arte es, pues, lo racional, o sea, el hecho de que el hombre ha de elevar a la conciencia espiritual el mundo interior y exterior, como un objeto en el que él reconoce su propia mismidad» (Hegel, 1989*b*: 34).

Para Hegel este punto es importante, ya que separar el arte del ámbito de la razón lleva a tergiversar su verdadero fin. En efecto, el arte puede cumplir la función de distraer, decorar, divertir e incluso de proporcionar enseñanzas morales. Pero, como se vio a propósito de la reacción de Hegel a la mistificación del arte, el hecho es que cuando se le otorga una función didáctica se está reduciendo el arte a un medio, siendo así imposible que se dé en él la fuerza de la contradicción entre lo espiritual y lo sensible. El arte comprendido de esa manera no es más que un instrumento a favor de otros fines, sin que ninguno de esos fines resulte ser específico del arte, lo cual lo acaba sometiendo a una dependencia o servidumbre completa.

Por su parte, el filósofo alemán pretende determinar el papel específico del arte bello, que define como «la irradiación sensible de la Idea (*das sinnliche Scheinen der Idee*)» (Hegel, 1989*b*: 101). En esta definición remarca el papel de inmediación que el arte bello tiene en la revelación de la verdad y lo sitúa en el ámbito del espíritu absoluto. Aunque hasta ese momento se le habían atribuido al arte muchos fines nobles, nunca se le había colocado en una posición tan elevada. El arte se sitúa en el lugar más alto, ya que es capaz de expresar lo divino, el espíritu absoluto. Como el mismo Hegel dice:

> Por primera vez en esta libertad es el arte bello verdaderamente arte, y sólo resuelve su tarea *suprema* cuando se sitúa junto con la religión y la filosofía, convirtiéndose en una forma de hacer consciente y expresar lo *divino*, los intereses más profundos del hombre, las verdades más universales del espíritu (Hegel, 1989*b*: 14).

Aunque este orden había sido mencionado en la *Enciclopedia*, aún no había sido objeto de ulterior desarrollo. Lo que puede encontrarse en las *Lecciones* es que el arte se encuentra en el ámbito del espíritu absoluto y, por tanto, en el ámbito de la conciencia, la libertad y la verdad, puesto que es en él donde se da una mayor coincidencia entre la racionalidad del pensamiento y su expresión. Tanto el arte como la religión y la filosofía comparten el mismo contenido, la idea o verdad; se diferencian en la forma con la que cada uno hace presente ese contenido.

Ese hacer presente también implica diferencias en nuestra manera de captar la verdad a través de cada una de estas figuras. En este sentido, lo propio del arte es su expresión sensible, que captamos como intuición sensible (*Anschauung*). La religión, por su parte, es pura interioridad y el medio a través del cual la captamos es la representación (*Vorstellung*). La filosofía, por último, en cuanto que culminación del proceso, es la expresión más racional del sistema y, por ello, se sirve del pensar puro (*Denken*).[46]

Algunos autores anteriores, como Baumgarten o Kant, habían circunscrito el arte al terreno de la sensibilidad, otorgándole como fin el placer y deleite, y considerando el gusto como la medida que establece un orden en el mundo subjetivo e individual de las sensaciones. Hegel sigue teniendo en cuenta la sensibilidad como una cualidad del arte, pero no lo reduce a ella. No se queda –como opina que hizo Kant (Hegel, 1989*b*: 55)– en un sistema que opone lo subjetivo-objetivo, sensible-conceptual, sino que busca la superación de los contrarios. Considera que el arte bello es sensible pero contiene el ideal y, por tanto, expresa la verdad. Esta unión, como explica Espiña, proviene de la mediación humana: «Es precisamente en el ser humano donde se produce la ligadura profunda entre lo natural y lo artístico, el punto de referencia ineludible

para la mediación de la misteriosa conjunción de lo finito e infinito» (Espiña, 1996: 89).

La belleza como ideal es infinita y libre, pero la producción artística, tanto por ser humana como por la materialidad que contiene, comporta una expresión limitada e imperfecta. Al mismo tiempo, es precisamente a través de la mediación humana como la naturaleza experimenta un nacimiento a la vida del espíritu. De ahí que el contenido del objeto bello no apele solo a nuestros sentidos, sino también a nuestra razón. Esto es así porque la naturaleza es, pero no significa, y, en cambio, la obra de arte tiene un significado que se hace presente a nuestra razón. En definitiva, el arte bello es un término medio entre la percepción sensible y la abstracción racional.[47]

En este sentido, se puede decir que en las *Lecciones de estética* la perspectiva de Hegel es fenomenológica, ya que trata de mostrar la unión de lo empírico y lo abstracto que se da en el arte. Por eso parte del fenómeno, de la forma, pero sabiendo que esta nos remite al contenido, a la Idea, y que tan importante es una parte como la otra para que la obra sea lo que es.[48] Por tanto, el arte bello manifiesta de modo sensible el contenido. Y de ahí, como ya se ha dicho, que no pueda separarse el aspecto de infinitud de su expresión finita. La noción de lo bello artístico le sirve a Hegel para mostrar la indisolubilidad de forma y contenido, de idea y sensibilidad, que está en la base del arte.

En este contexto, es interesante comprender que el carácter sensible del arte no siempre es una desventaja. Si bien es cierto que a nivel de lo meramente sensible no puede darse verdad, también lo es que el arte bello es lo sensible espiritualizado (Hegel, 1989*b*: 41). En este sentido, ocurre que, como en todos los primeros estadios, la verdad que comparece se presenta como total, pero cuando nos damos cuenta de que no puede ser una verdad completa, nos impulsa a buscar esferas más altas de verdad. Hegel arguye en esta línea que «bello» (*Schön*) procede de «aparecer» (*Scheinen*), con el fin de distinguirlo de lo meramente sensible, es decir, de la mera apariencia. Con esto muestra la dualidad, tanto negativa como positiva, de la apariencia: al darnos cuenta de que la obra de arte es apariencial y no el verdadero ser, ya hemos superado el nivel de la realidad sensible inmediata.[49]

Así pues, el arte es el medio por el que nos damos cuenta de cuál es la apariencia que hay que negar para alcanzar la inmediatez del concepto. Mientras que la apariencia inmediata no se presenta como engañosa, sino como lo real y verdadero, la apariencia del arte tiene la ventaja de que se refiere por sí misma a algo espiritual, que ha de representarse en su mediación.[50] Por ello es considerada como la muestra más patente de que «la realidad auténtica sólo

puede encontrarse más allá de la inmediatez de la sensación y de los objetos externos» (Hegel, 1989*b*: 15).

En este sentido, aunque comúnmente se tiende a contraponer el mundo del arte a la realidad y la verdad, para Hegel el mundo empírico no es lo más real, sino que es más apariencial y engañoso que el arte. Esta falta de realidad del mundo empírico es debida a que este, a diferencia del arte, no ha sido mediado por el espíritu. El argumento de Hegel se contrapone a quienes piensan que el arte, por ser una construcción ficcional, debería ostentar un grado más bajo de realidad. Para el filósofo alemán, la apariencia del arte bello no se debe considerar al modo empírico, sensiblemente, como una característica de incompletud, negativa y engañosa, sino dialécticamente. La apariencia deja aquí de tener una connotación negativa para ser considerada como parte misma de la esencia.[51] Esto quiere decir que la apariencia es un elemento fundamental para la verdad junto con la esencia, pues el arte, para manifestar la totalidad que corresponde al concepto, debe transformar la apariencia de tal modo que muestre la infinidad del espíritu.[52] Por ello se acaba dando la paradoja de que es en el ámbito más apariencial donde por primera vez aparece la verdad del espíritu.

Por consiguiente, a la idealización de la naturaleza exaltada por los románticos Hegel responde dejando claro que a él no le interesa la belleza armónica de la naturaleza, puesto que esta se da de manera necesaria mediante la alienación del espíritu. La naturaleza no es un lugar adecuado para que el espíritu vuelva sobre sí; debe ser superada, y esta superación se da en el arte. Frente a aquellos que creen que Dios se manifiesta solo en la naturaleza, afirma: «Dios es espíritu y solamente en el hombre tiene el medio por el que pasa lo divino, a saber, la forma del espíritu consciente que se produce a sí mismo activamente» (1989*b*: 33).[53] Por esta razón, su análisis se centra en la belleza artística, porque es en la obra de arte donde se encuentra la unidad del espíritu recobrada.

Así pues, frente a los límites fijos de la naturaleza, el arte es el lugar de la subjetividad libre y por ello puede decirse que el arte manifiesta la verdad, así como que el ser humano puede captar verdades a través de las obras de arte. No una verdad científica, aunque sí profundamente humana, pues en ella reconocemos la verdad de cómo el hombre se concibe a sí mismo a través de sus creaciones. El ser humano, por ser espiritual, necesita expresarse espiritualmente en lo que le rodea. Y esta necesidad espiritual no es menor que la que le impulsa hacia la religión o la filosofía. Mientras que la belleza de la naturaleza es extrínseca a él, en el arte puede detectar la presencia de su espíritu. Por tanto, la obra de arte, en vez de mostrarse con el carácter de inmediata existencia sensible

e inconsciente que presenta la naturaleza, o de completa apariencia engañosa de las representaciones historiográficas, «nos presenta los poderes que actúan en la historia, desligados de la inmediata presencia sensible y de su apariencia inconsciente» (Hegel, 1989*b*: 33).

Por esa misma razón el arte tampoco está obligado a ser una mera imitación de la naturaleza. Como afirma Labrada: «El arte no tiene como fin revelar la belleza escondida en el mundo de la naturaleza. Su finalidad consiste en remediar la insuficiencia de la naturaleza en el orden de la verdad» (1990: 154). Hegel deja muy claro que la imitación puramente formal de la naturaleza no atiende al contenido, y por tanto es un esfuerzo superfluo, ya que siempre quedará por debajo de la propia naturaleza. Ese arte no es sino una farsa de la vida.[54] Si el arte se centra en lo puramente formal y la imitación de la naturaleza se convierte en fin, desaparece lo objetivamente bello, puesto que «el objeto y el contenido de lo bello se considera totalmente indiferente» (Hegel, 1989*b*: 45).

Asimismo, también rechaza el filósofo alemán que el arte tenga como finalidad la representación de las pasiones o, más en concreto, «la finalidad de acuñar lo bueno y lo malo en el ánimo y la representación, fortaleciéndolos para lo más noble, así como la de atenuar los sentimientos más egoístas de agrado» (Hegel, 1989*b*: 47). Es decir, considera que la finalidad del arte tampoco es moral, aunque no por ello deje de tener una dimensión moral intrínseca.[55]

En consecuencia, puesto que lo propio del arte no es la imitación ni la instrucción, Hegel establece que «la tarea y el fin del arte es llevar a nuestro sentido, a nuestra sensación y nuestro entusiasmo todo lo que tiene cabida en el espíritu del hombre» (Hegel, 1989*b*: 46). A lo largo de las *Lecciones*, Hegel irá matizando y aclarando todavía más cuál es la finalidad del arte. Así dice más adelante:

> El arte tiene la destinación de captar y representar la existencia en su aparición como *verdadera*, o sea, en su adecuación con el contenido adecuado a sí mismo, con el contenido que es en y para sí. Por tanto, la verdad del arte no puede ser una mera corrección, a la que se reduce la llamada imitación de la naturaleza. Más bien, lo exterior ha de concordar con un interior, que es concordante en sí mismo y, por ello, puede revelarse como él mismo en lo exterior (1989*b*: 141).

El arte, en definitiva, es creación, lo que implica, por un lado, que en él, como creación libre realizada por el hombre, puede manifestarse el espíritu, y por otro, que en la reflexión sobre la obra puede escucharse el latido del espíritu libre que el hombre es. En el arte, las personas imprimen su sello en el interior de sus obras, de modo que, en cierto sentido, es el espíritu del hombre el que se encuentra en la obra de arte (Hegel, 1989*b*: 139-140). Dicho de otra manera, la comprensión de la obra pasa por captar el contenido impreso por el artista. A

través de esta captación se llegan a conocer realidades muy profundas del espíritu humano, difíciles de alcanzar de otro modo. Además, por lo que se refiere al artista, el hecho de volver sobre lo realizado, de encontrarse con su creación, conlleva para él un aumento de autoconciencia y, con ello, de su propia libertad.[56]

Asimismo, la intervención del espíritu en la realidad circundante es transformadora, pues lo que antes estaba ahí informe e insignificante ahora contiene un significado, una idea, se ha convertido en símbolo que nos interpela, que exige que nuestro intelecto se ponga en marcha. Por esta razón, en el arte el ser humano supera la mera materialidad sensible, porque si no la superara no podría darse cuenta de lo que la obra de arte está representando. En este sentido, como defiende Ramírez, «la obra de arte es pura presencia de lo que el hombre es, de lo que el hombre siente, del mundo que descubre. Por ello Hegel hace depender la universalidad de la necesidad del arte, de que el hombre es un ser pensante dotado de conciencia» (Ramírez, 1988: 122; Hegel, 1989*b*: 122).

Por tanto, del hecho de que el arte tenga que ver con el intelecto y no meramente con la mera sensibilidad se derivan dos consecuencias principales. La primera es que el arte tiene que ver con la verdad y, por tanto, es un fin en sí mismo: «El arte está llamado a descubrir la verdad bajo la forma de la configuración artística, a representar dicha oposición como reconciliada, con lo cual tiene su fin último en sí mismo, en esta representación y este descubrimiento» (Hegel, 1989*b*: 54). De este hecho se desprende a su vez que, como afirma Hegel, el interés artístico «se distingue del interés práctico del apetito por el hecho de que el primero deja que el objeto exista libremente para sí mismo, mientras que el apetito lo usa destructivamente para su utilidad» (1989*b*: 40).

La segunda consecuencia tiene que ver con el criterio de juicio, que ya no es la belleza natural. Es decir, que ya no se apreciará una obra por comparación con el objeto natural, sino que se establecerán criterios de juicio comparando las obras de un mismo creador o en cotejo con otros autores, con diferentes obras maestras, con diferentes estilos de diferentes épocas.[57]

De esta manera, Hegel supera los dos obstáculos principales que se encontraban en el sentir común, mostrando que la apariencia del arte no es una mera apariencia engañosa y que la libertad de la creación no solo no se opone a la razón, sino que la exige, y gracias a ella es capaz de manifestar la verdad. De este modo deja asentado que el arte no es un medio para un fin, sino un fin en sí mismo.

Por tanto, ahora ya se puede afirmar que el arte bello es una forma particular

de exteriorizarse y representar la verdad. No obstante, como se ha ido advirtiendo, la idea de belleza artística no coincide con la idea absoluta. La idea absoluta solo se alcanzará a través de la filosofía, pero en el arte, como en la religión, tenemos su anticipación.

A partir de aquí, Hegel trata de determinar cuál ha sido el papel del arte a lo largo del desarrollo histórico.[58] Para este análisis de los momentos del arte, Hegel desarrolla una fenomenología del arte a través de su historia de tal modo que pueda verse el papel que ha jugado a lo largo de su desarrollo.

c) El despliegue histórico del arte

Como dije al comienzo de este capítulo, tanto las manifestaciones del espíritu objetivo como del absoluto tienen un carácter histórico, aunque la historia opere en ellos de diferente manera. No es lo mismo la historia universal que la historia de la filosofía o que la historia del arte. En el caso del espíritu absoluto, las manifestaciones históricas no progresan «hacia fuera, hacia el exterior». Es decir, no se cumplen en una forma del espíritu que deja definitivamente atrás la anterior, como quedó la polis griega respecto del Estado, sino que la evolución de las manifestaciones «tiende hacia delante, hacia lo interno» (Hegel, 1985: 32).

Por tanto, el detenimiento hegeliano en el despliegue histórico no es accidental o superfluo, sino que pone de manifiesto que lo histórico mismo pertenece a su esencia. En concreto al arte, como afirma Rivera de Rosales, «le es constitutivo tener historia, configurarse históricamente en las distintas culturas y pueblos, que se van influyendo y distinguiéndose entre sí» (Rivera de Rosales, 2011: 97). Por esta razón, el hecho de analizar su despliegue histórico en las *Lecciones de estética* implica un acercamiento a la esencia del propio arte.

Para comprender el dinamismo del arte, Hegel rompe con el dualismo que contrapone antiguos y modernos, clásicos y románticos, tan candente en su época, y establece tres momentos: simbólico, clásico y romántico. De esta manera cambia la confrontación directa por una exposición progresiva del arte. Además, la introducción del arte simbólico le permite establecer una comparación por exceso y defecto con el arte romántico, siendo la muestra de arte armónico la que se desarrolla en la época clásica. Esta distinción no implica necesariamente que Hegel sea clasicista; lo que realza es la importancia que el filósofo otorga al significado histórico del arte.[59]

En cualquier caso, Hegel afirma que en este recorrido no es su propósito «ni ofrecer una visión históricamente completa, para conocer las múltiples sutilezas de las definiciones, ni dejarnos guiar prioritariamente por el interés histórico»

(1989*b*: 22). Solo le interesa traer los ejemplos que le sirven para apuntar con mayor propiedad hacia aquello en lo que radica la idea de lo bello. Con ello no pretende dar reglas a los artistas sobre qué deben hacer, sino mostrar cómo lo bello en general se ha mostrado en «lo dado, en las obras de arte» (Hegel, 1989*b*: 23).

Dentro del despliegue histórico del arte Hegel establece una división formal que se corresponde con sus distintos momentos. La clasificación que hace Hegel de las formas artísticas tiene el siguiente orden: arquitectura, escultura, pintura, música y poesía. Obedece a la manera en la que expresan el espíritu, y por eso en esta división se muestra una tendencia hacia la desmaterialización o espiritualización del arte, que a su vez corresponde con la interiorización de las artes: mientras que la arquitectura es lo más externo y «vacío», pues consiste en crear espacios, la poesía es una forma interiorizada, y cabe entenderla en el interior del espíritu.

Así, al arte simbólico egipcio le corresponde la arquitectura, al clásico griego, la escultura. Lo que debe entenderse aquí es que esa forma artística es la que mejor representa dicho momento, no la única existente. También cabe destacar que cada momento tiene una forma particular de tratar la poesía que, como se verá, es la forma suprema de manifestar el espíritu.[60] Ella expresa la importancia de las narraciones míticas como parte de la configuración de los pueblos y naciones.[61]

En el primer momento del despliegue histórico se encuentra el arte simbólico.[62] Este arte incipiente muestra de manera intuitiva lo divino representado a través de figuras naturales. Este arte que busca todavía la forma de aparecer se corresponde con el arte oriental preclásico, desarrollado en Oriente y Egipto, y se corresponde, además, con la religión persa. La visión de lo sagrado en esta figura del espíritu está por encima de cualquier singularidad, lo que hace aparecer al espíritu con falta de forma determinada: «La idea todavía no ha encontrado la forma en sí misma y, por esto, permanece todavía un esfuerzo por conseguirla y una aspiración a ella» (Hegel, 1989*b*: 71). Esta falta de equilibrio y armonía se debe a que todavía no hay un sujeto consciente creador, el contenido supera cualquier subjetividad manifestándose artísticamente como deforme.[63]

En este punto, Hegel recoge muchas ideas que ya había expresado en el apartado de la «religión natural» en la *Fenomenología* y alude a distintas religiones en las que lo divino todavía no se ha separado de la naturaleza. Si el fin de todo arte, como dice López-Farjeat, es la revelación del ánimo del espíritu en su intento por representar o intuir la apariencia de lo divino (2005: 34), cada

forma artística mostrará de qué tipo de religión se trata. De ahí que las formas artísticas a través de las cuales se representa a los dioses en las religiones más ancestrales se sirvan de figuras animales o astrales. Esto se debe a que todavía no hay una elaboración simbólica, sino más bien una asimilación: la luz, el sol, la luna se convierten en símbolos inmediatos de los dioses.

Sin embargo, el simbolismo se va desarrollando y poco a poco alcanza un mayor refinamiento. La tierra del símbolo es Egipto y el arte singular que le corresponde a esta forma es la arquitectura. La tarea de la arquitectura «consiste en elaborar la naturaleza exterior inorgánica, de modo que ésta quede emparentada con el espíritu como mundo exterior adecuado al arte» (Hegel, 1989*b*: 77). Como señala D'Angelo, Hegel se da cuenta de que la gran importancia que otorga el pueblo egipcio a los muertos y a la inmortalidad del espíritu se traduce en una fuerte necesidad de arte (D'Angelo, 2000: XXIII). En este sentido, la arquitectura nace de la necesidad más profunda del espíritu no solo de albergar a los muertos, sino de facilitarles el «paso» a la otra vida. Las pinturas del interior de los pasadizos, así como las encontradas en los sarcófagos, no son solo una especie de instrucciones para el «resucitado», sino que tienen una cierta función mágica para que tenga lugar la «resurrección».

Además, aunque muchas veces se pasa por alto el papel de la arquitectura, como afirma Gethmann-Siefert, es en esta figura donde Hegel señala la relevancia de las creaciones artísticas para la conformación y unificación de la nación (Gethmann-Siefert y Beer, 2006: 37). Considera cómo la arquitectura ha reunido a las naciones bajo el mismo techo y, además, ha llevado a las creencias religiosas a levantar monumentos grandiosos para honrar a la divinidad. La arquitectura independiente o simbólica es definida por Hegel como lo santo, pues reúne a las almas fieles en el templo.

Tras el simbolismo, el segundo periodo del despliegue histórico del arte corresponde al arte clásico, representado principalmente por el arte griego. Hegel establece en el periodo clásico el perfecto equilibrio armónico entre espíritu y manifestación sensible. Tal y como explica, este arte es «la libre acuñación adecuada de la idea en la forma que propiamente pertenece a ella según su concepto, con lo cual, puede llegar a una concordia libre y perfecta» (Hegel, 1989*b*: 72). De esta manera, por primera vez, «la forma clásica da la producción e intuición del ideal consumado y lo establece como realizado» (Hegel, 1989*b*: 72).

Por esta razón, por la armonía entre contenido espiritual y su forma sensible, la forma clásica es la mejor representación de lo ideal realizado y, con ello, es el arte bello por excelencia. Cubo aborda una cuestión muy interesante a propósito de este arte del que puede decirse que es bello por antonomasia, al preguntarse si

la belleza es un elemento de cualquier arte o es propia de un momento histórico: «La belleza no parece ser un atributo necesario de todos los productos del arte, independientemente de todos sus condicionamientos espacio temporales, ya que tiene una incardinación claramente *histórica*» (Cubo, 2010: 12).

Para algunos autores, las alabanzas de Hegel al arte griego como culmen artístico son suficientes para considerar que son la clave de su expresión de que el arte es «para nosotros un pasado».[64] Es decir, que la proclamación que Hegel hace del carácter pretérito del arte vendría dictaminada por la defensa del clasicismo griego, como, por ejemplo, sostiene Ballén (2012: 179-194). Puesto que dedicaré el apartado siguiente a analizar esta problemática, solo me detengo ahora brevemente en ella. Aunque la imposibilidad de recuperar este periodo idealizado hizo correr ríos de tinta en el romanticismo, el proceso dialéctico hegeliano no se caracteriza por su nostalgia, sino en todo caso por su progresismo. De ahí que las interpretaciones contemporáneas más autorizadas rechacen la consideración del «clasicismo» hegeliano y apuesten por hacer hincapié en que «el ideal del arte ha de ser definido específicamente según la época y la cultura» (Gethmann-Siefert y Beer, 2006: 26).

De hecho, es patente que para Hegel el arte griego debe ser superado, pues aunque su conciliación entre forma y contenido muestra un equilibrio, este no deja de ser superficial. Por eso explica que, mientras que los dioses griegos se adaptan a una expresión sensible, los contenidos de la religión cristiana suponen «una comprensión más profunda de la verdad en la que ella ya no tiene tal parentesco y amistad con lo sensible» (Hegel, 1989*b*: 16).[65]

Hegel afirma que la escultura es la forma que corresponde al momento clásico. Esto supone que la representación escultórica de Zeus recogía con perfección lo que Zeus era y por esa razón podía ser venerado por los ciudadanos. En este sentido, las figuras de los dioses plasman a la perfección formas humanas y divinas a través de una idealización antropomórfica que llevaba a los ciudadanos a aspiraciones más elevadas. De hecho, puesto que en Grecia no había separación entre arte, religión y política, tampoco había una separación nítida entre arte, culto y cultura. Sin embargo, ninguna representación artística puede plasmar con perfección los contenidos de la revelación cristiana. Como el propio Hegel afirma:

> Se puede esperar que el arte crezca y se consuma cada vez más, pero su forma ha dejado de ser la necesidad suprema del espíritu. Por más que nos parezcan excelentes las imágenes de los dioses griegos, por más que contemplemos la dignidad y maestría con que están representados el Padre Eterno, Cristo y María, todo ello ya no es capaz de hacernos doblar nuestras rodillas (Hegel, 1989*b*: 95).

El último momento del despliegue histórico del arte es el arte romántico, que coincide con la primacía de la interioridad que adviene con la religión protestante y, como apunta Pinkard, con el desarrollo de la propia modernidad.[66] El arte romántico se caracteriza por un nuevo desequilibrio entre forma y contenido, en el que la forma pierde relevancia frente al contenido. El espíritu romántico parece recrearse en ese exceso de contenido que provoca el desequilibrio, pues de algún modo muestra una «superioridad» espiritual,[67] razón por la cual algunos autores hablan de un nuevo simbolismo.[68] Sin embargo, a diferencia del momento simbólico, ahora no es la forma, sino el contenido, lo que se desborda. El contenido espiritual que el cristianismo trae supera no solo la forma clásica, sino cualquier forma artística: «El verdadero elemento para la realidad de este contenido ya no es la inmediata existencia sensible de lo espiritual, la forma corporal humana, sino la interioridad consciente de sí misma» (Hegel, 1989*b*: 74).

Ahora lo importante ya no es el objeto en sí, pues este ya no muestra el equilibrio de las formas clásicas, sino el contenido, que acoge las grandes verdades cristianas y, al mismo tiempo, expresa la interioridad individual del artista.[69] Por esta razón, las artes menos materiales como la música y la poesía desempeñarán un mayor papel en esta época, tal y como detalla Rutter (2010). Al mismo tiempo, como explica Cubo, todas las artes sufren una cierta desmaterialización o abstracción hasta llegar a la poesía, la más espiritual de las artes: «con la poesía y con el romanticismo el arte parece apuntar a un más allá de sí mismo, a un más allá que es la propia filosofía. La propia poesía es vista por Hegel como uno de los medios más adecuados para transitar "a la prosa del pensar"» (Cubo, 2010: 15-16).

La pintura es la primera de las artes románticas, y de hecho inaugura los modos de la producción artística, en el sentido, como señala Pérez Carreño, «de que es el primero en el que la obra de arte es una representación para un sujeto. Lo sensible es sólo para una subjetividad» (2003: 382).[70] La pintura recoge las expresiones que en momentos anteriores se encontraban tanto en la arquitectura como en la escultura; de la primera toma el ambiente externo, que ahora se modela artísticamente; de la segunda, la forma humana. No obstante, su contenido ya no es la figura bella, sino la aparición del Dios lleno de vida que congrega a los fieles. De hecho, para Hegel, las representaciones de Cristo no pueden ser bellas, puesto que deben reflejar el sufrimiento por el que pasó. De la misma manera, tampoco tiene sentido mostrar bellamente, a la manera clásica, los martirios o crucifixiones. En este contexto debe entenderse la crítica que hace al arte religioso de su tiempo, que quedó reflejada al hablar de «los

Nazarenos».

La música representa un nivel superior de reflexividad y de interioridad con respecto a la pintura (Espiña, 1996: 215-276). Como el mismo Hegel señala, «su material, aunque todavía es sensible, sigue progresando hacia una más profunda subjetividad y especialización» (Hegel, 1989*b*: 80). En música ya no se puede hablar de una figuración, pero tampoco de una completa desconexión de las artes figurativas, puesto que procede de ellas o se basa en ellas. En cualquier caso, la música penetra en la interioridad de los sentimientos, impregna de emoción, y prepara el momento de la poesía.

Por su parte, la poesía es el arte de la suprema espiritualización, pues puede reconciliar lo absoluto en lo sensible. Es cierto que no supera lo sensorial, pues la esencia de la representación poética son las palabras, pero en los poemas lo sensible es menos evidente que en otras artes. En este sentido hay una cierta negación de lo sensible y una afirmación de la propia representación, pues la poesía está ligada a la imagen, a los significados puros. Por esta razón es la forma artística que más significados abre. De hecho, cuando se desvincula de la religión y trata de la «prosa de la vida» cotidiana tiene muchas más posibilidades de significación.

Pero lo importante es que esta espiritualización va acompañada de una fuerte interiorización. Dicha interioridad, como se ha visto en el apartado anterior, puede reflejar el sentimiento religioso de los propios artistas, pero en otras ocasiones también puede derivar en arbitrariedad:

> En tanto la espiritualidad se ha retirado hacia sí desde lo exterior y desde la unidad inmediata con ello, la exterioridad sensible de la forma [...] es asumida y representada como inesencial y transitoria y, de igual manera, el espíritu y la voluntad subjetivos y finitos son asumidos y representados hasta en lo particular y arbitrario de la individualidad, del carácter, de la acción, de la aventura, del embrollo (Hegel, 1989*b*: 75).

El acento en la individualidad del artista lleva consigo una fuerte subjetivación en la producción de las obras de arte. Por esta razón la autoría no solo empieza a cobrar peso, sino que pasa a ser uno de los elementos principales de la obra. A su vez, las obras también impulsan el mundo subjetivo del receptor, especialmente de los lectores. Si a este cambio se suma la desmaterialización que se reivindica para que el arte pueda expresar mejor la espiritualidad, se comprende el porqué del auge de la literatura y de la poesía románticas, que se convierten en emblemas de toda una época, tal y como es evidente con las obras de Goethe.

En este punto también debe recordarse el papel que desempeña la ironía en la obra literaria a partir del romanticismo. La ironía proviene precisamente de la toma de conciencia del artista y de su afán de mostrar lo que es a través de lo que

no es (Casas, 1990: 21-31). Puesto que las cosas solo tienen valor dado que son producidas por la subjetividad, todo «en y para sí» es pura apariencia, es un mero aparecer a través del yo (Hegel, 1989*b*: 62). Pero lo irónico –objeta Hegel– «como la individualidad genial, consiste en la autoaniquilación de lo glorioso, de lo grande, de lo eminente, y así también las obras objetivas de arte sólo tendrían que representar el principio de la subjetividad absoluta para sí» (Hegel, 1989*b*: 62). La ironía del artista romántico, consciente de su propia obra y de lo que aporta, supone, en cuanto manifestación artística –pero ya ultraartística–, el paso definitivo para la proclamación de la primacía de la subjetividad.

La objeción de Hegel a la ironía romántica, que se manifiesta sobre todo en la literatura y la poesía, advierte sobre la necesidad de escapar de la subjetividad, pues el juego irónico al final no descubre la Idea que contiene el arte y lo condena a la relatividad. Al mismo tiempo, esta crítica también sirve para remarcar la importancia de la objetividad del propio contenido. Dicha objetividad es esencial para el sujeto pues, como advierte Innerarity, «yo sólo me hago esencial para mí en tanto que me he sumergido en tal contenido y me he hecho adecuado a él en mi saber y mi actuar» (Innerarity, 1993: 196). Por esta razón, la poesía, anteriormente reservada a los elementos más sublimes del espíritu y ahora destinada a plasmar lo más personal del sujeto, es la forma particular que señala la disolución del arte y representa para el conocimiento filosófico la etapa de transición que conduce a la religión y la filosofía.

Frente a la subjetividad de los románticos, Hegel busca la unión de la subjetividad y la objetividad, la consolidación que solo puede darse a través de la razón absoluta. Para el filósofo, el arte es el primer momento en el que no se produce un extrañamiento de las relaciones entre el sujeto y el objeto, pues el sujeto se expresa y reconoce en la obra.[71] En él, el sujeto traspasa la pura materialidad del objeto que ahora retorna a su interior y, como señala Ramírez, «en ese camino desde el exterior hacía sí mismo, el hombre ha aprendido a ser libre y a atreverse a mirar y a penetrar en lo infinito: el hombre se ha descubierto como infinito» (1988: 136-137).

Este descubrimiento aporta libertad al sujeto, que ahora es elevado por encima del objeto y mantiene con él una relación libre, ya no circunscrita al mero deseo de posesión o utilidad. Ahora su relación se cifra en la contemplación, en la mirada libre y desinteresada; por eso en la obra artística el sujeto puede verse a sí mismo. ¿Y qué es lo que el hombre moderno encuentra sobre sí en la obra de arte? ¿Qué le presentan las obras maestras del romanticismo? Según Hegel, desbordamientos de sentimientos y pasiones, que le hacen comprender su existencia como una tragedia frente a la que solo puede reírse para seguir viviendo. En definitiva, encuentra esa unilateralidad subjetiva

y sentimental que provoca, en opinión de Hegel, la crisis del mundo y del hombre moderno.

Por eso, tal como apunta Innerarity, frente a la tragedia romántica Hegel exige que «el desenlace del drama muestre la realización de lo racional en sí y para sí, de tal modo que quede representada la verdadera naturaleza del obrar humano y del gobierno divino del mundo» (1993: 144). Frente al sentimentalismo romántico, en la concepción hegeliana el arte deviene un objeto del pensamiento que debe ser examinado racionalmente.

De este modo se va poniendo de relieve la insuficiencia del arte. Por paradójico que parezca, la sobreabundancia de contenido espiritual va a tener como consecuencia que el arte ya no satisfaga nuestras necesidades espirituales. Esto es así porque el desarrollo del arte también ha comportado un desarrollo del espíritu que ahora busca otras esferas de comprensión.[72] Con este razonamiento, como apunta Ramírez, Hegel acaba derribando la «veneración romántica por la significatividad y la libertad de la obra de arte [...], puesto que nos habla de la superación del momento del Arte que ya no tiene capacidad para expresar nuestras necesidades espirituales» (Ramírez, 1988: 128).

En definitiva, el considerable aumento de desmaterialización, del sentimentalismo, de la subjetividad y de la reflexividad de las obras de arte desarrolladas en la modernidad significa una ruptura con las manifestaciones tradicionales, incluso con la «irradiación sensible de la idea» hegeliana. De este modo, se vuelve a abrir la pregunta acerca de qué es el arte. Hegel tiene claro que esa pregunta solo puede ser respondida desde la filosofía. Pero antes de llegar a ese último paso, el desarrollo de la interioridad y espiritualidad procurado por el arte reclama la esfera religiosa. Oponiéndose a toda la corriente del romanticismo, Hegel va a afirmar que el arte ya no satisface nuestras necesidades espirituales, por lo que el arte, considerado por sus coetáneos como una religión, debe dar paso a la religión verdadera, tal y como ya mostró y analicé en la *Fenomenología* y la *Enciclopedia*.

Así se cierra la reflexión de Hegel sobre el arte, dando paso a la religión. Se podría decir, por tanto, que esta es una de las formas en las que el arte llega a su final, aunque no la única: a lo largo de este apartado han ido ya apareciendo otras.

Una vez dilucidado el lugar del arte en el sistema hegeliano, estamos en disposición de abordar el significado del «fin del arte». Como este es el tópico desde el cual he vertebrado este trabajo, haré un análisis sistemático de las interpretaciones más relevantes que se han hecho de este concepto en Hegel. Puesto que la bibliografía es muy extensa las he agrupado según el sentido que se otorga al fin: artístico, gnoseológico, religioso, histórico y filosófico.

DISTINTAS CONCEPCIONES DEL CARÁCTER PRETÉRITO DEL ARTE

Como acabamos de ver, Hegel afirma que mientras que en otras épocas y otros pueblos el arte era la forma más alta de expresión, en el momento en el que está escribiendo ya ha dejado de otorgar la suprema satisfacción de las necesidades espirituales. Esto no significa solo que el arte haya sido superado en el ámbito teórico, sino también que esa superación puede observarse en la propia historia. Tal es el estado de su época que Hegel afirma que la situación general de *su* presente no es propicia para el arte ni para los artistas. En este sentido afirma Hegel que el arte es pasado:

> En todas sus relaciones el arte, por lo que se refiere a su más alta determinación, es y permanece para nosotros un mundo pasado. Con ello, también ha perdido para nosotros la auténtica verdad y vitalidad. Si antes afirmaba su necesidad en la realidad y ocupaba un lugar supremo de la misma, ahora se ha desplazado más bien a nuestra *representación* (Hegel, 1989*b*: 17).

Estas frases rotundas han comportado, como veremos enseguida, interpretaciones de muy diverso tipo. En su mayoría, van en la línea de Hegel cuando considera que el arte, por diferentes razones, ya no representa el máximo puesto en la sociedad, ni sirve para explicar el mundo. ¿Por qué? Porque el mundo moderno, con su afán de novedad y su exigencia de racionalidad, ha transformado la vida de los individuos y, con ella, sus exigencias.[73] A la razón científica ya no le bastan las mediaciones intuitivas y sensibles. La búsqueda de interioridad y de espiritualidad que antes era satisfecha con el arte ahora se ha visto sobrepasada por la religión y la filosofía. En palabras de Hegel:

> Con el progreso de la formación, en cada pueblo llega un tiempo en el que el arte lleva más allá de sí mismo. Así, por ejemplo, los elementos históricos del cristianismo, la aparición de Cristo, su vida y muerte, fueron pintados en múltiples ocasiones, y la Iglesia misma amamantó y dio vida al arte. Pero cuando el afán de saber e investigar, junto con la necesidad de una espiritualidad interior, propulsaron la reforma, también la representación religiosa quedó desligada de los elementos sensibles y reducida a la interioridad del ánimo y del pensamiento. En ese sentido, el *después* del arte está en que el espíritu abriga la necesidad de satisfacerse tan sólo en su propio interior como la forma verdadera para la verdad (1989*b*: 94).

Se trata por tanto de una afirmación que lleva consigo un carácter negativo que podría incluso llegar a hacer comprender como inútiles los discursos sobre arte. Por eso, ya desde la primera publicación de las *Lecciones de estética*, el carácter pretérito del arte es un pasaje discutido,[74] ya que podía de algún modo colocar los estudios de esta disciplina en una difícil situación. Sin embargo, no se percibió al comienzo su alcance, quizá por la relevancia que adquirió en ese

momento el hecho de comenzar a estudiar científicamente la historia del arte.[75] Esto, a su vez, favoreció el estudio de Hegel y sus propuestas, ya que en las primeras cátedras que se crearon los profesores tuvieron como referencia necesaria y obligatoria sus *Lecciones de estética*.

Uno de los primeros estudiosos en llamar la atención sobre el alcance negativo que tenía el carácter pasado del arte en Hegel fue Croce, quien ya en su obra de 1900 presentó una disputa con Bosanquet sobre la interpretación de las *Lecciones* (Bosanquet, 1919: 280-288).[76] Mientras que este último era defensor de que tras las *Lecciones* se contemplaba el nacimiento de un arte libre, Croce alude a la estética de Hegel como «un elogio fúnebre» del arte (1997: 271).

En el ámbito anglosajón tuvo mucha importancia para esta cuestión la primera traducción de las *Lecciones*, en la que encontramos una desafortunada malinterpretación de este pasaje. Curtis Carter ha denunciado en diversos trabajos cómo el hecho de que se tradujera «Kunst selbst sich aufhebt» por «Art commits an act of suicide» contribuyó a interpretar el pasaje como «muerte del arte».[77] El concepto problemático en el pasaje es *aufheben*, un término que el propio Carter asegura que tiene muy distintas connotaciones, y sugiere que no debe interpretarse solo como disolución, sino como preservación (1980: 83-100). La explicación que hace es más amplia, y conviene citar los tres errores a los que, según Carter, se debe esta interpretación:

> (1) The claim that Hegel's metaphysical dialectical principle necessarily produces the death of art is shown to be based on a misapplication of the principle of the dialectic. (2) A review of the texts most likely to support the death of art thesis establishes sufficient qualifications in every case to support an alternative interpretation of the texts. (3) The death of art thesis misunderstands the dissolution in romantic art of subjective and sensuous elements and confuses changes in romantic art with the demise of all art (Carter, 1980: 85).

La crítica de Carter no es banal, pues tiene razón en que la muerte del arte no se sigue de la comprensión dialéctica; es decir, que el arte sea superado no significa que muera. No obstante, también hay otras razones que justifican que se hable de fin del arte: él mismo acepta que Hegel sí afirma que el arte ya no es suficiente para expresar las verdades del cristianismo, aunque no por ello deje de tener vigencia. Pese a que comparto este punto de vista, considero, sin embargo, que la tesis del fin del arte puede ser interpretada de manera no solo filosófica, sino también historiográfica, al modo de Gethman-Siefert, quien ha realizado un ingente trabajo sobre Hegel y las *Lecciones de estética*.

Por último, entre los hitos claves de la interpretación de este lugar en Hegel es imprescindible citar a Arthur Danto, a quien se estudiará con detalle en el siguiente capítulo. Danto, a diferencia de Croce, considera la tesis hegeliana

como un hecho positivo. Pese a que el libro en el que se publica su famoso artículo «The End of Art» se tituló *The Death of Art* (Lang, 1984), él nunca utiliza esa expresión. No lo hace porque, como se verá, su interpretación del fin tiene unas referencias muy concretas. Pero el hecho es que su particular visión ha conseguido una difusión, incluso popular, del «fin del arte». También responden a esa apertura las nuevas interpretaciones norteamericanas que ponen el acento en que las tesis de Hegel sobre el arte nos dicen algo sobre nuestro tiempo y sobre nosotros mismos.

Considero que todas las interpretaciones que se han ido dando sobre el fin del arte en Hegel se pueden reunir en cinco grandes grupos. Soy consciente de que esta división puede hacerse de muchas maneras, por lo que mi propuesta en ningún caso pretende agotar la discusión.[78] Estas agrupaciones no significan que las distintas interpretaciones sean independientes o incompatibles entre sí. Más bien habría que decir que son una manera de considerar el fin en órdenes o niveles diferentes. De hecho, puede verse cierta correlación entre unas y otras. También se verá a través de la exposición que cada interpretación ha tenido su hegemonía en distintos momentos. Por eso se puede observar que aunque están agrupadas temáticamente hay en ellas una cierta progresión temporal.

En primer lugar me centraré en el grupo que entiende el «fin del arte» en un sentido artístico, en referencia clara al mundo del arte. En segundo lugar se verá a quienes han comprendido el fin del arte en términos gnoseológicos, como la elevación de la intuición a la razón. El tercer grupo de interpretaciones considera que el «fin del arte» tiene que ver con el fin de la concepción religiosa del arte. El cuarto grupo interpretativo defiende que el «fin» se refiere a la desaparición del momento histórico en el que el arte representaba los intereses más altos del espíritu. Por último, se encuentra la interpretación del «fin del arte» como la liberación del arte. Debido al gran número de interpretaciones, centraré la discusión en cada caso en los autores más importantes y dejaré a pie de página las reflexiones de otros autores menos significativos que avalen las tesis principales.

Fin en sentido artístico

En primer lugar hay que señalar que aunque una lectura literal podría conducir a pensar que el «fin del arte» se refiere al fin de la producción artística, esta nunca fue la pretensión de Hegel ni ha sido una tesis defendida seriamente por ningún autor.[79] Afirmaciones semejantes relacionadas con el fin de alguna disciplina artística se han dado en otros momentos de la historia del arte: por

ejemplo, con la aparición de la fotografía se pensó que la pintura había muerto,[80] de la misma manera que en los años sesenta del siglo XX la gente se preguntaba qué novedades podrían producirse después de medio siglo de intensa creatividad. Y, sin embargo, nadie puede poner en duda que las artes siempre han continuado su curso y que, incluso en algunos casos, gracias a los elementos que podían hacer pensar en un declive, recobraron su vigor.

No obstante, cuando se habla del fin en sentido artístico sí cabe entenderlo como el fin del arte clásico. Como ya he comentado en el despliegue histórico del arte, se considera en este sentido que ese «pasado» referido por Hegel alude a la época clásica y a un esplendor que nunca podrá volver a repetirse. Esta tesis, que se transmitió con la versión de las lecciones de Hotho, fue defendida principalmente a principios de siglo XX y hoy en día casi no tiene vigencia.

Otra manera de ver la cuestión del fin en sentido artístico es relacionarla con el agotamiento del romanticismo. Dicha extenuación artística se debería al hincapié que los artistas románticos hicieron en la individualidad y la subjetividad, tal y como se ha visto más arriba. Algunos autores, especialmente en el ámbito alemán de los años sesenta y setenta, consideraron que Hegel tenía en mente cómo el arte, al poner el acento en lo subjetivo e interior, se había convertido en algo tan particular que había perdido toda la grandeza que le quería otorgar el romanticismo.[81]

De hecho, es cierto que tanto la mayor conciencia artística como la propia tematización del arte condujeron a un arte con una gran carga teórica e intelectual en el que el desequilibrio del contenido con respecto a la forma cada vez era mayor. El afán de Hegel de lograr la unión de lo subjetivo y lo objetivo, que solo puede darse a través de la razón absoluta, le hacía distanciarse de los afanes excesivamente subjetivistas de sus coetáneos. De modo que cabría pensar que en la idea del carácter pretérito del arte hay una alusión al romanticismo, siempre que se entienda que el alcance de la expresión es mucho mayor.

También se podría aludir aquí a que progresivamente se fue verificando en el romanticismo una desvinculación cada vez mayor de lo estrictamente religioso, lo cual llevaría a comprender el fin en sentido artístico ligado al romanticismo en cuanto «religión del arte». Este punto, sin embargo, lo trataré más adelante, puesto que considero que por el significado que conlleva merece ser examinado por separado.

Por último, otros autores consideran que Hegel se refiere al «fin» como una predicción sobre el futuro del arte que de hecho se ha cumplido en nuestros días. Es decir, que la tesis del carácter pretérito del arte y la superación de su aspecto reflexivo es una anticipación de lo que en realidad sucedió después en el terreno

artístico. Aunque, como apunta Inciarte, Hegel consideraba que en los tiempos venideros la reflexión sobre el arte vendría del seno de la filosofía, lo que no podía llegar a imaginar era el carácter reflexivo que iba a alcanzar el arte. Tal y como señala Inciarte, después de la revolución del arte en el siglo XX, «el propio arte ha asumido esa tarea de reflexión; en que, con otras palabras, el arte no ha cedido simplemente esa tarea a la filosofía, sino que justamente en sus manifestaciones superiores se ha convertido repetidamente en filosofía del arte» (2004: 74).

En esta línea, también Harries habla de que Hegel fue de los pocos filósofos que apuntó el desarrollo hacia la abstracción y hacia el carácter de extrañeza que ha ido adquiriendo el arte contemporáneo. Así, su reflexión resulta «una perspicaz crítica del arte de nuestra época» (Harries, 1974: 677 y ss.).

Por su parte, Theodor Adorno considera que se ha producido un proceso de desartización o desestetización (*Entkunstung*) del arte que supone una constatación de la muerte del arte.[82] Afirma que la trascendencia propia de la obra de arte se ha perdido por completo en la era de la reproductibilidad técnica y de la mercantilización. Dicha pérdida supone un quebranto del poder trasgresor y crítico que el arte había tenido en otro momento, al tiempo que hace que se convierta en un producto de consumo más, incapaz de despertar las conciencias (Vilar, 2009: 145-166).

En cierto sentido, Danto también afirma que el «fin del arte» profetizado por Hegel se ha constatado en el mismo momento histórico en el que él vive. No obstante, frente a la visión negativa adorniana, Danto considera que esta nueva época que comienza para el arte tiene múltiples posibilidades (Carrasco, 2008: 61-66). Aunque Danto tiene muy en cuenta las vanguardias históricas y el papel decisivo de Duchamp, considera que el paso final definitivo se produce con Andy Warhol, es decir, una vez se ha alcanzado una completa indiscernibilidad entre las obras de arte y los objetos reales.

Estas teorías que señalan el aumento de reflexividad artística acerca de la transformación o finalización del arte nos llevan a la segunda interpretación, que considera que la superación del arte significa que nuestro conocimiento de lo absoluto ya no es intuitivo como en otras épocas histórico-artísticas, sino reflexivo y racional.

Fin del arte en sentido gnoseológico

Para los autores de este grupo la superación del arte no es una tesis metafísica, ni sociológica, sino principalmente gnoseológica. El «fin del arte»

significa, desde este punto de vista, la superación del primer momento del espíritu absoluto y, con ello, la superación del arte comomomento cognoscitivo o, al menos, de inmediación cognoscitiva, pues supone la elevación de la intuición a la razón.[83] Otra manera de entender el fin de forma cognoscitiva consiste en considerar que lo que está en juego es el fin de la belleza como posibilidad de la manifestación veritativa en el arte.[84]

Esta tesis se basa en la definición hegeliana de arte bello: lo bello es la *irradiación* sensible de la idea, lo cual quiere decir que es tanto idea como irradiación, expresión sensible, como ya he apuntado. Sin embargo, en palabras de Hegel: «en tal existencia objetiva, que sólo tiene validez como apariencia del concepto, la idea misma es llevada a su representación» (1989*b*: 102). Por tanto, el primer problema que se encuentra el entendimiento es que no puede captar la totalidad de la idea libre en la expresión sensible. Si de lo que se trata es de la claridad absoluta del concepto, como desea Hegel, entonces no se trata solo de que el arte no pueda cumplir esa alta función, sino que la pregunta que surge es cuál es la actualidad de la presencia del espíritu en la obra. Es decir, si la obra de arte puede hacer algo más que dar testimonio de su momento histórico pasado y si puede decirnos algo en nuestra actualidad presente.[85]

Al menos, aunque hubiera podido hacerlo en otras épocas, en «nuestra época» el arte bello ha dejado de ser inmediación cognoscitiva para convertirse en mediación. Esto quiere decir que la superación del espíritu implica una definición racional del arte que ya no está unido a la belleza. De esta opinión es M.ª Antonia Labrada, a la que cité a la hora de hablar del contenidismo (dentro del arte como forma infinita y libre del espíritu), y quien en su libro *Estética* señala cómo, a diferencia de Kant, la percepción de la belleza en Hegel no se realiza ya en el juicio, sino en la razón (1991: 59). Sin embargo, como ella señala, en el ámbito de la razón, la manifestación de la belleza es solo un momento en el devenir hacia el concepto. Por ello –concluye– «en la filosofía de Hegel no hay lugar para la especificidad de la belleza» (1990: 60). También parece de esta opinión el filósofo Charles Taylor, tal y como puede verse en el siguiente texto:

> De aquí que el arte sea más bajo que la *Vorstellung* filosófica y la religiosa, porque no describe o caracteriza al absoluto, sino sólo le da cuerpo a una conciencia de él que no es representativa. Hegel dice de ella que no es una *Vorstellung* (representación), sino una *Darstellung* (presentación), o un (*Scheinen*) (un mostrarse o manifestarse) de la Idea en forma sensible (*Gestalt*). Manifiesta [la obra de arte] lo espiritual en cada punto de su superficie, a través de toda su extensión. Todo en ella existe en función de mostrase la Idea [...]. Su existencia entera es mostrar su necesaria mostración interna. Ver esto plenamente manifestado en lo sensible nos exalta. Es la belleza. Y debido a que lo sensible es aquí manifestar la Idea, el arte es desinteresado, lo sensual en el arte no es un objeto de deseo (2010: 411).

El desplazamiento del arte hacia nuestra representación y su papel a la hora de suscitar nuestra reflexión es el planteamiento hegeliano más importante que cualquier otra función que haya tenido en otras épocas. La problemática desde esta perspectiva es que, si bien en otras épocas el arte era la mejor forma de conocer lo absoluto, «hoy en día» ya no lo es.[86] No obstante, ¿significa esto necesariamente que no puede ser conocimiento de ningún modo? En mi opinión, Hegel contestaría que no, pues él mismo también hace hincapié en que los momentos del espíritu absoluto no desaparecen. Ya no es el conocimiento supremo, pero no por eso hay que menospreciar el conocimiento que pueda aportarnos, también hoy en día.

A este respecto, Yolanda Espiña, que también entraría dentro de los autores de este grupo, se cuestiona si renunciar al concepto de belleza implica renunciar a la verdad. Utilizando criterios hegelianos, se pregunta: «¿Será tal vez que, en un momento del espíritu en que la verdad ha conquistado la realidad, el arte ya no puede ser bello, pero es, y cada vez más *verdadero*, es decir, explicable únicamente en términos de reflexión?» (1996: 123-124).

Frente a la razón instrumental, predominante desde la Ilustración, el arte se presenta como una de las mejores vías de ampliación de la razón, tal y como reivindicaría más adelante Heidegger. De hecho, en el epílogo de *El origen de la obra de arte*, Heidegger alude directamente al carácter pretérito del arte y da a entender cómo lo expuesto en el curso de esa obra es una respuesta a la cuestión de la manifestación veritativa que él mismo se está cuestionando en sus lecciones (2010: 60-62), cuestión señalada también por Herries (2009: 1-15). Heidegger desea recuperar el aspecto cognoscitivo del arte y, con él, el sentido del arte como manifestación de la verdad. Si además se tiene en cuenta la identificación progresiva que Heidegger lleva a cabo entre ser y verdad (*aletheia*), salta a la vista que entiende las obras de arte como un lugar privilegiado en el que no solo se nos manifiesta la verdad, sino que nos habla el ser.

En definitiva, una vez que el espíritu ha superado su expresión sensible, este se ha percatado de que la verdad del arte no está en el arte, de modo que ahora puede preguntarse acerca de qué es la esencia y la verdad del arte. Hegel, de hecho, deja claro que, una vez superado este momento, podremos tematizar qué es el arte desde el punto de vista filosófico, ahondar en la esencia del arte. En este sentido se lee:

> Lo que ahora despierta en nosotros la obra de arte es el disfrute inmediato y a la vez nuestro juicio, por cuanto corremos a estudiar el contenido, los medios de representación de la obra de arte y la adecuación o inadecuación entre estos dos polos. Por eso, el arte como ciencia es más necesario en nuestro tiempo que cuando el arte como tal producía ya una satisfacción plena. El arte nos invita a la

> contemplación reflexiva, pero no con el fin de producir nuevamente arte, sino para conocer científicamente lo que es el arte (Hegel, 1989*b*: 17).

Sin embargo, esa esencia solo se va a encontrar atendiendo al contenido del espíritu a través del estudio filosófico y, por tanto, científico. La obra de arte, en la que se aliena el pensamiento, «pertenece también al ámbito del pensamiento conceptual; y el espíritu, en cuanto la somete a la consideración científica, no hace sino satisfacer en ella su naturaleza más íntima» (Hegel, 1989*b*: 19). Pero analizar científicamente el arte no es hacer arte, sino que se está ya en el orden que trata de explicar qué son las realidades, y no en el mero hecho de llevarlas a cabo.

En cualquier caso, si antes el hombre esperaba del arte la verdad suprema, ahora, para conocer esa verdad, bien acude a la ciencia, bien desciende al interior de su propio pecho. Ni siquiera parece que se busquen ya las enseñanzas morales en las representaciones artísticas, ni que las sociedades estén fundadas en narraciones mitológicas, sino que las vinculaciones modernas exigen un grado de racionalidad mayor. Estas reflexiones nos conducen al tercer grupo de interpretaciones, en el cual se considera que lo que «acaba» es la mistificación, la religión del arte.

Fin de la religión del arte

El tercer grupo es el compuesto por quienes interpretan que el «fin del arte» tiene que ver con el fin de la concepción religiosa del arte. De entre ellos, el autor más representativo es Gadamer. Los estudiosos que defienden esta postura opinan que Hegel subraya con su idea del arte como pasado que el arte ha dejado de ser una manifestación de lo divino y, por tanto, tampoco puede reflejar los intereses más altos del espíritu.

Como se vio en el primer capítulo al analizar el Romanticismo, el arte fue exaltado en esa época hasta las instancias más altas, convirtiéndose prácticamente en una religión. Aunque Hegel utilice esa expresión, la «religión del arte», siempre le pone un límite. Por eso, algunos autores consideran que, en realidad, lo que se acaba es la religión del arte, no solo en el sentido que le dieron los románticos en general, sino también tal y como Hegel lo expuso en las *Lecciones* y en la *Enciclopedia*: porque necesitamos una forma superior de expresión de lo divino.[87]

En efecto, como explica Hegel al hablar de la última etapa del despliegue histórico del arte, la encarnación de Cristo excede por completo cualquier representación sensible. En ese sentido, como afirma Gadamer, podría decirse

que el arte pertenece como totalidad al pasado, precisamente porque como totalidad es simbólico:

> La auténtica tesis de Hegel es que, para la cultura griega, Dios y lo divino se revelaban expresa y propiamente en la forma de su misma expresión artística, y que con el Cristianismo y su nueva y más profunda intelección de la trascendencia de Dios, ya no era posible una expresión adecuada de su propia verdad en el lenguaje de las formas artísticas y en el lenguaje figurativo del discurso poético (1997: 35).

Además, Hegel subraya que el protestantismo había supuesto una superación de la sensibilidad católica[88] en cuanto que la interiorización e individualización de lo religioso condujo a considerar superfluo el uso de representaciones artísticas. Este hecho acrecentó la desvinculación de la religión protestante del arte, y del arte de lo religioso.

Si el arte no sirve ya para expresar lo divino, el carácter pretérito del arte implica también el fin de un arte que, como en tiempos antiguos, sea el fundante de la conciencia política y de la armonía social. Lo que queda en el pasado es esa función prioritaria que había tenido en épocas antiguas y los románticos habían querido recuperar en su propia época: el mismo hecho de tener que generar todo un discurso para tratar de revitalizar estas funciones del arte mostraba ya su carácter pretérito.

En línea con esto, puede decirse también que, pese a la esperanza de sus coetáneos alemanes de que el arte tuviera un influjo directo sobre la cultura, Hegel deja claro que la función del arte en su época ya no es la formación sustancial (*substantielle Bildung* o *Inhaltliche*), sino la educación formal (*formelle Bildung*). Explicando este punto, Domínguez Hernández comenta que en el ámbito artístico el fin ya no es «una formación por medio del arte para el arte porque en él está la verdad suprema, sino una formación por medio del arte para forjar humanidad; lo sagrado moderno ya no es lo divino sino el *Humanus*» (2008: 208-209).

Esta última consecuencia va a tener mucha relevancia. De la religión como arte se ha pasado a un arte trascendido por la religión, que ahora comparece como una forma mejor de expresar y hacerse cargo de la interioridad y el sentimiento humano,[89] así como de orientarle hacia la libertad. Debido a este rebasamiento, el arte ya no está obligado a representar lo divino y, en este sentido, se «libera» y desacraliza. Este horizonte desacralizado abre el arte a todos los contenidos que inquietan el corazón humano. El arte, en este sentido, ha ido para Hegel «más allá de sí mismo» y, al mismo tiempo, ha retornado sobre sí. Se trata de «un descender a su propio pecho, con lo cual el arte borra toda limitación fija a un determinado círculo del contenido y de la concepción

del mundo, para convertir en su nuevo santuario lo humano» (Hegel, 1989*b*: 171-172).

En efecto, una de las principales consecuencias que esto tiene es que «lo humano», con sus inquietudes, sus grandezas y miserias se convierte en el contenido del arte. Esta es también la razón, apunta Hegel, de la preponderancia que el artista va a adquirir en la cultura moderna del arte:

> Con ello el artista recibe el contenido en él mismo y es el que realmente se determina a sí mismo, es el espíritu humano, el que considera la infinitud de sus sentimientos y situaciones, reflexiona sobre ellos y los expresa, un espíritu humano al que no es extraño nada de lo que puede estar vivo en el corazón del hombre (1989*b*: 172).

Así pues, el arte se desprende ante todo de su contenido religioso, de su unión con lo sagrado, y el artista puede ahora centrar su mirada en lo particular y en lo cotidiano. La creatividad artística, en especialen el ámbito del contenido o la temática, se amplía enormemente. En virtud de esta «secularización», la mirada artística, como ya dijimos a la hora de analizar el Romanticismo, «se va fijando progresivamente en el mundo, en los hombres y sus pasiones, sobre todo del amor, en donde interesa el individuo como pasión particular, y no la constitución de la comunidad ética» (Rivera de Rosales, 2011: 107).

Pero, paradójicamente, en la medida en que el arte ganaba esa autonomía, parecía perder la posibilidad de ser una esfera de comparecencia de la verdad,[90] lo cual llevó a una cierta relativización de todas las artes. Esta relativización afecta a la apertura de la temática, pero más especialmente a su tratamiento. Este punto de vista añade significado a la crítica que hace Hegel al auge de la subjetividad y la ironía. No en vano comportaron un desarrollo del humor, la sátira y la comedia, géneros que, a su vez, son más proclives a la banalidad o a la simplicidad. Por esta razón, algunos también han subrayado que el apogeo de la novela moderna, con la introducción de la vida cotidiana y caótica, supuso el fin de la poesía, el fin del arte destinado a cantar las maravillas intemporales del espíritu.

Sin embargo, no puede decirse que haya sido así. A partir del romanticismo se amplían tanto la temática como los géneros, pero además se puede observar que en estos momentos también el arte comienza a trascenderse, y el resultado de esta trascendencia será el arte contemporáneo. Un arte que ha cuestionado las fronteras respecto a los géneros y las temáticas, ha experimentado con los materiales y los utensilios, ha expandido los ámbitos de su exposición con el fin de lograr una mayor horizontalidad y relación con el mundo y el espectador.

Por esta razón, hay autores que consideran que, aunque el arte haya dejado de jugar el papel que tenía en otras épocas, no por ello deja de tener un valor que es

necesario descubrir. Son los que consideran que la reflexión acerca del carácter pretérito del arte debe centrarse en determinar cuál considera Hegel que es el papel que juega en su época, puesto que sigue manteniendo una función histórica. Si el arte mantiene una función tras dejar de ser el ámbito prioritario, cabe la posibilidad de que también mantenga una función en nuestros días. Solo hay que estar dispuestos a pensarla, pues la masificación artística y expositiva dificulta cada vez más dicha reflexión.

Fin en sentido de una nueva etapa histórica

Como puede verse, la interpretación del «fin del arte» como momento histórico se refiere a la desaparición de la función prioritaria que tuvo el arte en la época histórica del Romanticismo, cuando el arte representaba los intereses más altos del espíritu. Puesto que esto ha sido superado, el arte ya no da cuenta del espíritu de los tiempos de manera primordial, como había hecho hasta ese momento. Los autores que se agrupan en este apartado son los que hablan del «fin del arte» como el comienzo de una nueva etapa histórica. Es decir, lo definitivo para ellos es preguntarse por la función que el arte cumple en nuestra época. En la mayoría de los casos, los autores que defienden esta postura parten de la visión poskantiana de Hegel[91] o de una interpretación más fenomenológica que sistemática del pensamiento hegeliano.

Tiene especial relevancia dentro de este grupo interpretativo, como ya comenté, Gethmann-Siefert, quien considera que aunque acabe la función histórica que había desempeñado en el mundo clásico, el arte ahora sigue teniendo la misión histórica de orientar y formar al individuo. Es decir, si bien el arte ya no es relevante en el contexto *cultual*, sigue teniendo un valor relevante, aunque no exclusivo, en su función *cultural*. En este sentido, el arte promueve la formación del hombre para el hombre, «dedicado esencialmente al entendimiento intersubjetivo» (Gethmann-Siefert y Beer, 2006: 28), razón por la cual «adquiere una función central en el aprendizaje, mantenimiento y transmisión de la cultura humana» (Gethmann-Siefert y Beer, 2006: 29). Esta autora insiste en que el «fin del arte» implica que las interpretaciones del mundo y la orientación práctica que en antaño tenían las obras de arte ahora han dejado de ser universales. Pero eso no implica, claro está, que no tenga ningún papel, pues aunque no lo haga de manera universal, el arte –a través de la interpretación del mundo que aporta– sigue ofreciendo una orientación práctica dentro del mundo de la cultura.[92]

En la línea del cambio en la función del arte en la época moderna, cabe

mencionar asimismo a dos autores norteamericanos que se sitúan dentro de la interpretación no metafísica de la filosofía hegeliana. En primer lugar, Pinkard, para quien «el problema de la vida moderna parece encarnar un sentido de la totalidad que no se deja capturar plenamente en un obra de arte, con el resultado de que forma y contenido parecen caminar separadamente en el arte moderno» (2001: 747). Este cambio supone una gran ruptura en la autocomprensión moderna ya que «al comprender la "idea" como el orden normativo, como algo que ha sido producido por nuestra propia mente y nuestro espíritu, la humanidad alcanza a comprender que ella misma ha rebasado la capacidad del arte para expresar totalmente esa auto-comprensión moderna» (Pinkard, 2001: 755).[93]

Ahora bien, aunque es cierto que en la sociedad moderna el arte sufre un cambio de función, de rol, considero que es importante no concebir la función histórica del arte de manera simplificada o culturalista. Pongo de manifiesto este peligro porque creo que las interpretaciones no metafísicas corren el riesgo de considerar la función del arte dentro de los parámetros del espíritu objetivo, meramente cultural, despojando al arte de su relación con el espíritu absoluto. Así, por ejemplo, para Pinkard el saber absoluto es «la reflexión interna acerca de las prácticas de una comunidad moderna que toma sus estándares de autoridad como provenientes de la estructura de las prácticas que ella utiliza para legitimarse» (Pinkard, 2004: 262). Desde esta perspectiva, la *Fenomenología del espíritu* no es más que «la reflexión filosófica acerca de quiénes somos en la vida moderna» (Pinkard, 2004: 267). Siendo esta una función de gran importancia, tiene el peligro de reducirse a un análisis sociológico, dejando en un segundo plano el contenido veritativo y atemporal que el arte posee considerado desde su lugar del espíritu absoluto.

El segundo autor es Robert Pippin, quien también considera que la propuesta de Hegel es una reflexión sobre la modernidad a partir de los problemas abiertos por Kant. La *Fenomenología* sería una «gran narrativa» acerca de los elementos o hechos históricos que han tenido relevancia para las conciencias hasta el momento en el que Hegel vive y que configuran la época moderna. Estos «momentos», que parecían aislados, han llegado a convertirse en autoridad para la conciencia común o colectiva, y precisamente eso sería el *Geist* o espíritu. Desde esta perspectiva no se puede dar cuenta de por qué, aunque el arte ya no sea un vehículo de autocomprensión humana, haya dejado de serlo para todos nosotros. Como el mismo Pippin apunta, el problema está en cómo se entiende el absoluto:

> Hegel también añade a su imagen del auto-conocimiento la controvertida noción de que algo así como nuestra identidad colectiva, *Geist*, es diferente a la mera suma de, o no es alguna función de,

> tales confesiones individuales. El punto en común de lo social y lo individual está para él entremezclado dialécticamente, y ese proyecto común se regirá por la misma lógica. Es decir, cualquier identidad individual auto-constituida no es posible a excepción de con un esfuerzo continuo de auto-conocimiento y auto-realización conseguidos en común. Es el más amplio de estos proyectos del auto-conocimiento realizados en común el que estamos considerando aquí: la modernidad (Pippin, 2013: 42).

La objeción que cabe hacerle es similar a la de Pinkard: ciertamente, es interesante analizar el papel que desempeña el arte en el mundo moderno, pero hay que tener cuidado de no terminar identificando el arte con la cultura o el espíritu absoluto con la *Weltanschauung*, pues eso desvirtuaría el pensamiento hegeliano. A través del arte se puede conocer la *Weltanschauung* de una civilización perdida, pero eso no significa que arte y cultura sean sinónimos, porque en ese caso, el Espíritu no sería idéntico consigo mismo, ni sujeto.[94] La cultura es un conjunto de elementos de un pueblo en los que se encuentran las obras de arte, pero dentro del esquema hegeliano el arte ocupa un papel superior porque alcanzamos un conocimiento mayor, accedemos a verdades más profundas. La reflexividad del arte y el hecho de que el arte ahora centre su mirada en «lo humano» han influido sin duda en cómo nos entendemos.[95] Y, en ese sentido, invitar a pensar los problemas más acuciantes de nuestro propio momento histórico.

Sin embargo, también hay que afirmar que mantiene la posibilidad de manifestar verdades que trascienden la historia pues, como ya dije, la evolución de los hechos históricos concretos en el ámbito del espíritu absoluto «no tiende hacia afuera, hacia lo exterior, sino que el desdoblamiento de la evolución tiende también hacia dentro, hacia lo interior» (Hegel, 1985: 32). Así lo dice para la filosofía. De ahí que la historia del arte o la historia de la filosofía sean presentes al espíritu, pues él sabe identificar «los conceptos puros por debajo de las formas históricas».[96] Es decir, el arte no es una forma que pertenezca solo a la historia, ni su contenido cognoscitivo se circunscribe a lo histórico, sino que pertenece por naturaleza al orden de verdades atemporales.

Por tanto, aunque puede que el arte haya dejado de desempeñar el papel que tenía en otras épocas, no por eso se convierte en un mero fenómeno cultural más. De hecho, tanto el arte como la religión seguirán siempre presentes –a la vez que pretéritos como culminación del espíritu–. De esto se deriva, en otro orden, que el hombre moderno necesite de un arte que sea tan libre como él. Por supuesto, toda la dialéctica de Hegel y la toma de conciencia del espíritu aspiran a una libertad completa. Pero no siempre se ha hecho tanto hincapié como ahora en comprender la historia del arte como el proceso de emancipación del arte respecto de aquello que no le es esencial:

> En la medida en que el espíritu llega a ser para sí, se libera de la forma sensible; lo sensible es algo indiferente y efímero, y el ánimo, lo espiritual como espiritual, pasa a ser el significado de lo sensible; la figura se hace entonces de nuevo simbólica. Lo dominante en el arte romántico es lo subjetivo de la voluntad, lo espiritual en general, el espíritu como libre de sí mismo (Hegel, 2006*a*: 105).

El arte que se desarrolla tras Hegel, aunque él no hubiera podido ni imaginarlo, es precisamente un arte alejado de toda normativa respecto a un círculo fijo de contenidos y formas, como lo fueron en su día los grandes temas de la mitología, la religión y la historia, o las obligaciones del arte con los poderes y su representación pública. Es un arte reflexivo que exige no solo una captación intuitiva y sensible, sino el esfuerzo de nuestro intelecto y juicio. De este modo, nuestra relación con el arte ya no es intuitiva, sino reflexiva: nos preguntamos qué quiere representar, qué materiales ha utilizado, etc. Esta actitud es consecuente si se tiene en cuenta el carácter reflexivo que tomó el propio arte en el siglo XX.

Por esta razón, y con ello pasamos al último grupo de interpretaciones, el énfasis en el proceso de la historia del arte como un camino hacia la libertad, que Hegel muestra en sus *Lecciones*, fue considerado por algunos autores como el proceso en el que el arte se ha ido liberando de todas sus coerciones y limitaciones.

Fin del arte como liberación del arte

Por último, la interpretación del «fin del arte» como la liberación del arte se puede entender de dos modos: como un arte liberado de condicionamientos externos o como una liberación que afecta a la esencia del arte.

Los que defienden la primera postura son los autores que consideran que la liberación viene dada por la desvinculación del arte de otros intereses extrínsecos a él, como pueden ser los de la religión, la política o cualquier otro interés ideológico (Miller, 2012: 39-47). Esta interpretación consiste en considerar que el arte durante mucho tiempo ha sido concebido principalmente como un medio para representar los contenidos de la religión, dejar constancia de las grandes victorias políticas o ideológicas. A este respecto no hay que pensar solo en civilizaciones antiguas, sino que basta pensar en la utilización del arte por los regímenes nazis, comunistas o la utilización de Jackson Pollock que hizo el propio gobierno americano (Saunders, 2013).

Aunque algunos autores, como Jean-Marie Schaeffer, todavía siguen defendiendo que es necesaria una liberación de este tipo (2000), lo cierto es que la amplia mayoría considera que ya se ha producido una gran independencia del

arte respecto al resto de instancias. Gracias al cambio artístico que podría situarse a partir del impresionismo, el arte se ha ido alejando de intereses ajenos y se ha concentrado sobre sí mismo. En este sentido, este grupo se relaciona con el que considera que el fin del arte debe entenderse en el sentido de un cambio en la práctica artística. Entre estos autores cabe destacar, en primer lugar, a Walter Benjamin, quien considera que la época de la reproductibilidad técnica ha acabado con lo más propio de la obra de arte, esto es, su aura:

> La reproductibilidad técnica de la obra de arte la viene a emancipar por vez primera en el curso de la historia universal de su existir parasitario en el seno del ritual [...]. En el mismo instante en que el criterio de la autenticidad falla en el seno de la producción artística, toda la función social del arte resulta transformada por entero. Y, en lugar de fundamentarse en el ritual, pasa a fundamentarse en otra praxis, a saber: la política (Benjamin, 2008: 18).

Efectivamente, Benjamin ve aquí una liberación del culto, causada por la pérdida de unicidad que conlleva la posibilidad de reproducir indefinidamente las obras de arte. Sin embargo, aunque pueda parecer que Benjamin se lamenta, considera que el efecto de la técnica sobre el arte posibilita la emancipación de la cultura y del hombre en su conjunto y esto, para un marxista, es algo positivo. No obstante, como contrapartida de la reproductibilidad técnica acaba con la unicidad de la obra y con el artista. Este cambio producido en el seno del arte transforma la relación del espectador con la obra, la cual ahora se ve cercana y asequible.[97] Todo ello, además, tiene como consecuencia la conversión del arte en un producto de consumo masificado.

El mayor representante del segundo modo de interpretar dicha liberación o emancipación es Arthur Danto. Para este autor, el arte no se libera de elementos heterónomos a nivel social, sino a nivel esencial. Aunque esta posición va a ser analizada exhaustivamente en el capítulo cuarto, considero que es interesante exponerla aquí brevemente. En primer lugar, por ser uno de los principales autores que ha popularizado el tópico y, en segundo lugar, porque de este modo queda enmarcada en el conjunto de interpretaciones.

Para entender su posición es necesario tener en cuenta que el filósofo norteamericano, en su propia trayectoria, conecta con la filosofía de Hegel por varios motivos: por un lado, por la consideración de que el arte pertenece al ámbito del conocimiento y, por otro, por la defensa que hace del papel de la historia como configuradora del arte. Estos dos aspectos influyen en su filosofía, especialmente en la búsqueda de una definición esencial y atemporal del arte, así como en la reflexión filosófica que lleva a cabo de la historia del arte que le conducirá a proclamar el «fin del arte».

Por lo que se refiere a este último punto, ya se ha visto la posturade Danto al

hablar del fin en el sentido artístico. Las transformaciones del arte en el siglo XX llevan al filósofo norteamericano a considerar que la profecía de Hegel se ha cumplido. Para Danto el arte de su tiempo es una prueba patente de lo que Hegel había pronosticado, razón por la cual no se detiene a discutir la afirmación del carácter pretérito del arte, sino que más bien centra sus esfuerzos en intentar explicar qué ocurre con el arte después de este fin.

No obstante, aunque haya que rastrearlos en sus diferentes obras, sí alude en reiteradas ocasiones a qué puede significar el «fin del arte» en el autor alemán. En una obra de 2003, *The Abuse of Beauty*, por ejemplo, hace una exposición muy cercana a las vistas hasta ahora, pues señala cómo el fin representa la superación del aspecto sensible e intuitivo de la obra de arte, así como que ya no necesitamos que las ideas se transmitan de forma sensible (Danto, 2005*b*: 50). De este modo, tal y como explica desde su primer artículo sobre el fin del arte, «The End of Art», hasta su último libro, lo importante en el «fin del arte» es que la conciencia reflexiva del arte ha dado paso a la filosofía.

Para comprender por qué hace esta lectura, hay que tener en cuenta que Danto concibe la historia del arte como un progreso, al estilo hegeliano, en el que el arte alcanza cada vez una mayor autoconciencia y libertad. Gracias a esta toma de conciencia y reflexividad, Danto –alejándose ya de Hegel– considera que el arte se puede liberar, emancipar de teorías filosóficas que habían tratado de determinar su esencia. De hecho, una vez liberada de esta imposición, la propia práctica artística indaga y se cuestiona su propia esencia, dando paso de nuevo a algo predicho por Hegel: la transformación del arte en filosofía.[98] Esta transformación pone de manifiesto tanto que el arte alumbra y estimula el pensamiento como que la filosofía es capaz de dar cuenta de cuál es la esencia del arte.

Desde esta perspectiva, Danto vuelve la mirada sobre la historia del arte y la expone como la progresiva emancipación del arte en busca de su esencia. Pero ¿de qué debe emanciparse el arte? Primordialmente del sometimiento que le infligió la filosofía desde sus orígenes. La primera condena consiste en el esfuerzo de racionalizar el arte, tal y como lo llevó a cabo el socratismo estético, desplazando todo lo que tenga que ver con el mundo de lo irracional y del sentimiento. Se consideraba función del filósofo dictaminar lo que el arte debía ser, mientras que el artista simplemente debía limitarse a llevarlo a cabo. Ciertamente, la concepción mimética del arte conduce a la consideración de que posee un rango ontológico degradado, propio del mundo de las apariencias; peligroso, en la medida en que en ocasiones puede tomarse por realidad. Esto supone un riesgo para los ciudadanos y, por tanto, el arte que imita caracteres falsos es merecedor de la expulsión en la configuración de una polis ideal. Habrá

tiempo de ver esta crítica con más detenimiento en el cuarto capítulo: aquí lo importante es que para Danto la condena de Platón determinó la manera de concebir el arte durante siglos.

De hecho, cuando comience lo que hoy entendemos como «historia del arte», la concepción mimética todavía será considerada por muchos como la esencia del arte. Danto, sin embargo, señalará que esta asimilación no responde al ser del arte, sino que corresponde a un momento histórico concreto, que abarcaría desde las lecciones de arte de Vasari (siglo XVI) hasta la aparición de obras indiscernibles de sus originales, como fueron, especialmente, las de Andy Warhol. A partir de ese momento, el arte se había emancipado por completo al no estar condicionado por teorías heterónomas. Esta emancipación habría conquistado la esencia del arte, esto es, su diferenciación respecto de la realidad.

Danto insiste en que es el propio arte el que, volviendo sobre sí, realiza la pregunta adecuada sobre cuál es la esencia del arte. En ese momento el arte se convertirá en filosofía, tal y como también había dicho Hegel. No obstante, Danto también es claro a la hora de distinguir terrenos. Una vez que se ha alcanzado el culmen del desarrollo histórico-artístico, el arte también se ha liberado de tener que seguir buscando su esencia. Justamente entonces se dan las condiciones necesarias para que la filosofía encuentre una definición de arte que no esté limitada *a priori* por una concepción estilística o histórica de lo que el arte tiene que ser, sino que sea válida para todo momento y lugar.

Por ello, aunque Danto puso gran empeño en defender el carácter histórico del arte, no lo supedita a la mera historia, como tampoco Hegel lo hizo. No cae en la tentación de afirmar que, puesto que el arte está unido a su concreción histórica, no hay manera de juzgar las obras del pasado. Las críticas de arte que publicó durante más de veinte años nos aportan luces acerca de cómo entendía que podían juzgarse obras de arte concretas en un tiempo posthistórico.

Lo interesante de la propuesta de Danto es que manifiesta cómo el arte, tras desvincularse de unas teorías filosóficas concretas que determinaban su esencia, encuentra la libertad para manifestarse libremente. Esta liberación del arte finaliza toda una larga etapa de comprensión del arte determinada por el estudio de la historia del arte, dando así lugar a una etapa posthistórica.

Lo dicho hasta el momento puede considerarse como la lectura más hegeliana de la teoría dantiana en torno al «fin del arte». Sin embargo, cuando veamos con mayor precisión algunas de estas tesis emergerá con más claridad la originalidad del pensamiento dantiano más allá de Hegel. Antes de dar paso a este análisis, conviene hacer una recapitulación final para concluir esta exposición dedicada a Hegel y a la crítica que ha estudiado su idea del «fin del arte».

LA ACTUALIDAD PERENNE DEL ARTE

Como se ha visto a lo largo de este capítulo, Hegel comienza sus *Lecciones de estética* desmontando las teorías que habían configurado los estudios estéticos hasta ese momento. Por un lado, debate la teoría estética que ponía el acento en la sensibilidad humana (Baumgarten) y, por otro, las hipótesis que ponían el énfasis en la teoría del gusto (Kant). Por su parte, el filósofo alemán no desea centrarse en la belleza de la naturaleza, sino en la belleza de aquello que ha sido creado por el espíritu: el arte. Dentro de este análisis, defiende que el arte no es algo superfluo, decorativo, destinado a provocar placer o a trasmitir enseñanzas. Por el contrario, otorga al arte un lugar privilegiado dentro del espíritu absoluto.

La definición de arte de Hegel («irradiación sensible de la Idea») remarca el papel que le otorga. El arte es manifestación *aletheiológica*, revelación sensible del contenido veritativo. El arte, por supuesto, expresa el contenido de forma sensible, por lo que forma y contenido no pueden disociarse, pero debe especificarse que la forma está orientada al contenido y no viceversa. El contenido o significado que el artista imprime a la obra no es la mera representación de lo externo, sino que puede albergar los sentimientos más profundos y los intereses más altos del espíritu. Por ello, lo importante no es que se represente el contenido de la forma más realista posible para que pueda ser captado sensiblemente, sino que el contenido debe ser captado intelectualmente: por esta razón la distorsión o desproporción de la forma puede ayudar, en ocasiones, a comprender mejor el contenido de la obra. Puede pensarse, por ejemplo, en cómo la distorsión de los rostros de Lucian Freud muestra de manera inmediata la distorsión interior que el artista desea manifestar.

Por tanto, el arte es un ámbito en el que el ser humano puede acceder a esos contenidos, y Hegel lo considera así incluso después de afirmar su carácter pretérito. Pues si hubiera considerado que realmente ya no hay nada que conocer a través del arte, ni lo hubiera localizado dentro del espíritu absoluto ni hubiera impartido sus últimas lecciones sobre este tema. Sin embargo, es patente también su consideración de que el arte ha dejado de tener una función exclusiva y prioritaria en nuestra época.

Cada una de las interpretaciones que se han visto sobre ese carácter pretérito del arte enfoca el problema desde una perspectiva diferente, lo cual conduce a enfatizar aspectos distintos, aunque en su mayoría complementarios. No obstante, también cabe decir que no todas las interpretaciones tienen la misma consistencia.

Si se entiende el fin del arte de manera artística, creo que, más que considerarse que el carácter pretérito tiene que ver con el gusto clasicista de Hegel, se debería poner el acento en su rechazo del romanticismo pasional y su preferencia por la capacidad racional de la filosofía. No obstante, en cualquier

caso, no creo que haya que entender las palabras hegelianas ni como una sentencia absoluta sobre el fin ni como una tesis decadentista sobre el arte moderno o contemporáneo. Más bien, en línea con la interpretación de Danto, este final puede concebirse como el inicio de una nueva etapa artística. También Cubo es de esta opinión, como puede verse en la siguiente afirmación: «La muerte del arte no significa tanto el acabamiento del arte, como más bien el punto de partida para nuevas formas de arte, donde la frontera y la interconexión entre el arte y la filosofía se hace muy difícil de trazar» (2010: 18).

Desde la perspectiva gnoseológica, parece claro que el arte pierde la inmediatez de la manifestación veritativa que tuvo en otro tiempo. Lo que no está tan claro –y eso depende de la consideración que se tenga de cómo actúa y sigue actuando el espíritu absoluto– es que pierda toda posibilidad de mostrar la verdad.[99] El arte deja de ser inmediación, pero no deja de tener que ver con el conocimiento, pues de hecho lo sigue estimulando para que investiguemos sobre él. Ahora bien, también es cierto que no todos los métodos científicos dejan comparecer de la misma manera la verdad del arte. Si bien Hegel trata de llevar a cabo una historia del arte especulativa que aúne la reflexión filosófica y la investigación histórica con la crítica estética, tras él los historiadores del arte han sometido con demasiada frecuencia su disciplina a los parámetros cientificistas, que a veces tienden a reducir en exceso la complejidad artística.

Por lo que corresponde a la tercera interpretación del fin del arte, el fin de la religión del arte, también parece obvio que el arte ya no está supeditado a los intereses religiosos, ni a mostrar la verdad de la religión. Tampoco cumple la función de unificar conciencias, ni sentimientos que otorguen una unidad política y social. Visto del lado de la religión, también cabría decir que los contenidos de la religión cristiana exceden la sensibilidad artística. Sin embargo, eso no significa que el arte no pueda seguir hablando de lo religioso o lo sagrado. De hecho, hay algunos autores que consideran que el arte está lejos de ocupar un lugar secundario en la vida espiritual del hombre moderno.[100]

Como puede verse, las interpretaciones de un mismo texto varían con las sensibilidades de cada época, pero las diferencias en las dos últimas explicaciones son todavía más patentes. Son, hoy en día, las más extendidas: la que se centra en la función histórica del arte y la que resalta el proceso de emancipación del arte.

Respecto a la cuarta, sin duda aporta una nueva profundidad a la idea de que el arte siempre va a seguir reflejando el espíritu de su tiempo, aunque sea de manera imperfecta. Sin embargo, la tendencia culturalista de este tipo de interpretación comporta una severa reducción del arte a un mero reflejo del

pensamiento general o del estilo de vida de una época. Es cierto que, fuera del ámbito teórico, el hecho de que hoy en día la obra de arte se trate a veces como un elemento cultural más, con el que se comercia y se especula, dificulta considerarla como lo que verdaderamente representa. Sin embargo, por esta misma razón es más necesario recuperar en el ámbito teórico una adecuada concepción del arte. El arte puede reflejar aspectos culturales de una determinada época, pero también –y diría que sobre todo– refleja verdades atemporales y universales. En este sentido, no es solo reflejo del tiempo histórico, sino también del ser que somos. Por último, frente a la consideración pasiva del arte como mero reflejo, también cabe considerarlo como un agente de cambio histórico, con la repercusión que esto tiene en la vida concreta de las personas.

Por lo que corresponde a la última interpretación, llevada a cabo principalmente por Danto, considero que, aunque pueda cuestionarse la explicación sobre aquello de lo que se libera el arte, expone de manera adecuada los cambios producidos en el arte del siglo xx, que muchos han comprendido como una crisis del arte. Especialmente me parece relevante poner de manifiesto la tesis dantiana de que el arte, una vez ha llegado a su fin –como mímesis, como historia, como narración–, comienza una etapa en la que es posible llevar a cabo una reflexión filosófica sobre él.

A este respecto, es interesante considerar que, precisamente cuando el arte se volvió más reflexivo y la filosofía estaba preparada para asumir esta tarea, la historia del arte se apropió de este como de un objeto específico suyo y se convirtió en la responsable prácticamente exclusiva de su estudio. Siguiendo una metodología generalizada en su disciplina, los historiadores del arte se han dedicado, en su mayoría, a ordenar las etapas históricas de este según tipos y características, y han dedicado poco tiempo a la especulación sobre el arte. Es loable la tarea taxonómica llevada a cabo por los historiadores del arte y evidente la difusión que han hecho de la concepción lineal y progresiva de las etapas artísticas. Pero no cabe duda también de que la reducción de la reflexión teórica en torno al arte ha propiciado el colapso interpretativo que sufrió la disciplina a la hora de dar cuenta de las nuevas corrientes artísticas. A su vez, esta perplejidad ha comportado la idea, hoy en día generalizada, de que el arte contemporáneo es incomprensible.

Por supuesto, existen obras importantes de estética filosófica tras Hegel, pero en su mayoría desarrollan un tratamiento abstracto del arte que poco o nada tiene en cuenta las revoluciones que se están dando en el seno de la práctica artística en cada época. En el ámbito continental encontramos sobre todo abordajes fenomenológicos y hermenéuticos, dentro de los cuales también se desarrollan

las teorías semióticas, iconográficas e iconológicas. Por su parte, el ámbito anglosajón será deudor del análisis wittgensteniano y centrará casi exclusivamente su mirada en el carácter lingüístico del arte y en la teoría de los parecidos de familia.

Todo ello tiene como consecuencia que tanto la teoría filosófica como la historia del arte se verán colapsadas por la multiplicación de corrientes, estilos, géneros, etc., del siglo XX. Precisamente por esto, la reflexión dantiana tiene en los años sesenta un impacto similar al que tuvo la reflexión hegeliana en su tiempo. La trataré con detalle en el último capítulo, en el que analizaré en qué consiste su tesis sobre el fin del arte y la relevancia que tiene para la comprensión del concepto del arte, así como para la aceptación de la era posthistórica. Pero antes, por todas las razones aquí apuntadas y del mismo modo que he hecho en el caso de Hegel, paso a exponer los presupuestos filosóficos de Danto, en particular su reflexión filosófica sobre la historia. Considero que esta exposición es crucial para comprender su acercamiento a la filosofía hegeliana, así como su preocupación por las cuestiones de historia del arte. Ambos temas son centrales para enmarcar la tesis del «fin del arte».

---

1. Como se verá más adelante, Hegel denomina a la esfera del arte «religión del arte» desde los *Escritos de juventud* (1795-1800) hasta la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* (especialmente a partir de la edición de 1827).

2. Dentro del apartado CC. La religión, capítulo VII, se encuentran las siguientes subdivisiones: A. La religión natural, B. La religión del arte y, por último, C. La religión revelada.

3. Es importante recordar que los distintos momentos deben ser superados necesariamente para llegar a la universalidad libre de determinaciones simples, pero que este superar (*Aufheben*) no es un negar, anular, sino un mantener. Como el propio Hegel afirma: «La superación presenta su verdadera doble significación, que hemos visto en lo negativo: es al mismo tiempo un negar y un mantener» (Hegel, 2004*b*: 72).

4. En este sentido, en la *Enciclopedia* puede leerse: «Cada parte de la filosofía es un todo filosófico, un círculo que se cierra en sí mismo, pero la idea filosófica se contiene allí [en las partes] bajo una determinidad particular o elemento. Y porque el círculo particular es en sí mismo totalidad, rompe también los límites de su elemento y funda una esfera ulterior. Por ello se presenta la totalidad como un círculo de círculos cada uno de los cuales es un momento necesario» (Hegel, 1997: 117-118).

5. En la introducción de *Principios de la filosofía del derecho* aparece la misma idea y en ella se ofrece una explicación formulada de una manera que se ha vuelto clásica para entender la filosofía hegeliana: «(La filosofía) es una sucesión que no pende del aire, no es algo que comienza inmediatamente, sino que gira sobre sí mismo» (Hegel, 2005: 68).

6. Por esta razón, en la explicación del desarrollo del espíritu, Hegel aludirá a distintos momentos o personajes históricos como figuras del espíritu. Napoleón, por ejemplo, aunque sea una figura particular –y aunque él no fuera consciente–, está encarnando una figura universal. En este sentido, cuando se lleva a cabo una investigación fenomenológica como la de Hegel, el hecho de entender la importancia de Napoleón en la historia significa que estamos elevando nuestro saber a un plano universal. En el prólogo de la *Fenomenología* se puede leer a este respecto: «Puesto que la sustancia del individuo e incluso del espíritu

del mundo han tenido la paciencia necesaria para ir recorriendo estas formas en la larga extensión del tiempo y asumir la inmensa labor de la historia del mundo, en la que el espíritu del mundo ha ido desentrañando y poniendo de manifiesto en cada una de dichas formas el contenido total de sí mismo de que era capaz, [...] el individuo, por exigencia de la propia cosa, no puede llegar a captar su sustancia por un camino más corto» (Hegel, 2004*b*: 22). Para un estudio más amplio sobre la relación entre la filosofía y la historia puede verse Bourgeois (1991).

7. Tal y como se puede leer en la introducción de la *Filosofía del derecho*: «La filosofía trata con ideas, y no con lo que suele llamar meros conceptos. Ella muestra, por el contrario, la unilateralidad y falta de verdad de estos últimos, así como que el concepto [...] es lo único que posee realidad, pues se la da a sí mismo. Todo lo que no es esta realidad puesta por el concepto mismo, es existencia pasajera, contingencia exterior, opinión, apariencia inesencial falsedad, engaño, etc. La configuración que se da el concepto en su realización es, para el conocimiento del concepto mismo, el momento esencial de la idea, que difiere de su forma de ser sólo como concepto» (Hegel, 2005: 65).

8. Para comprenderlo mejor conviene traer aquí la explicación que Hegel da en la *Enciclopedia* sobre la relación entre historia y arte, sobre la que volveré más adelante: «La historia y el arte valen como dos "puntos de unión" diferentes. En su connotación disímil, la historia universal y el arte son dos esferas de "la apariencia de lo verdadero" y de la "verdad aparente" o probabilidad. En el sentido de que allí se habla de "la apariencia", aquello que en sí el espíritu se pone como límite, que al ser derogado o superado, permite poseer a la libertad y pertenecer a ella, como su propia esencia» (Hegel, 1997: 438). Un estudio sobre la relación entre la filosofía de la historia y la del arte puede encontrarse en Vieweg (2005*a*: 89-97).

9. Para comprender mejor el significado de esta expresión me parece que vale la pena en esta ocasión traer la versión de Pre-Textos, pues en ella queda más claro el hecho de que se está tratando de una única religión: «Pues la serie de las diversas religiones que resultará, no representan a su vez sino los diversos lados de una única religión» (Hegel, 2006*b*: 791).

10. D'Angelo especifica en este punto que «estas religiones son panteístas no porque consideren que todo sea Dios, que Dios sea la totalidad de las cosas, el Universo o el ser, sino porque piensan (en cierto sentido, al contrario) que Dios es una cosa única, que toda singularidad es Dios» (2010: 241).

11. Este trabajo, indica Hegel, se lleva a cabo de manera instintiva, lo cual da cuenta –señala Jiménez Redondo en la edición de Pre-Textos– de «qué pueda ser la religión como autoconciencia del espíritu cuando el elemento estructurador de ello se considera no en el terreno de la autoconciencia, sino de la conciencia» (Hegel, 2006*b*: 1144, nota 52).

12. Explica este mismo autor que Hegel reacciona de este modo en su obra frente a una fe comprendida en su época como huida de la realidad (2008: 227-228).

13. Espinoza Lolas insiste en que la religión del arte en Hegel se circunscribe única y solamente a la religión en Grecia. Explica que el arte es un estadio en la experiencia de la conciencia religiosa, ya que la religión se sabe a sí misma como tal por medio de distintos niveles de configuración artística: «propiamente hablando, sólo hay, sólo se da arte, en la experiencia griega. Grecia es el único pueblo en el cual la religión es formalmente su arte [...]. En cambio, tanto en el Oriente como en el Cristianismo el arte es negado. Tanto el arte simbólico como el arte romántico se articulan como momentos dialécticos del silogismo religioso del espíritu absoluto» (2008: 75). Aunque esto puede servir para la *Fenomenología del espíritu*, habrá que ver más adelante si sigue siendo válido para el tratamiento del arte en la *Enciclopedia* y las *Lecciones de estética*.

14. Como afirma Cubo, «lo divino se muestra por vez primera en forma humana, pero con una serenidad marmórea, idealizada, donde falta la realidad de la carne y la sangre» (2010: 8).

15. Cubo hace un buen resumen de este proceso: «En ese ámbito tenemos entonces, dice Hegel, la epopeya homérica, que sin embargo no clarifica la relación entre lo divino y lo humano, es decir, quién determina la acción, si los hombres, los dioses o el destino. Después, la tragedia, donde el hombre deviene actor pero es un personaje ficticio que lleva máscara de la que se tiene que despojar, y por último, está la comedia donde se da la total humanización del arte, dando paso a la religión revelada» (2010: 8-9).

16. «[La conciencia] obrando con arreglo al saber revelado, experimenta el carácter engañoso de este saber

y, al entregarse con arreglo al cometido a un atributo de la sustancia, ha ofendido al otro y ha dado a éste el derecho contra ella» (Hegel, 2004*b*: 429).

17. «El sí mismo del espíritu que es allí tiene de este modo la forma de la perfecta inmediatez; no se pone ni como pensado o representado ni como producido, como ocurre con el sí mismo inmediato, en parte en la religión natural y en parte en la religión del arte, sino que este Dios deviene inmediatamente como sí mismo, como un real hombre singular sensiblemente intuido; solamente así es autoconciencia» (Hegel, 2004*b*: 436).

18. Al menos esto puede decirse en lo que corresponde a la visión artística occidental. Claro está que ha sido la mayoritaria en Europa –como se verá más adelante– y es en cualquier caso la que está manejando Hegel. Un caso distinto sería la consideración que en oriente se tiene de los iconos, por ejemplo.

19. Tal y como apuntan Gethmann-Siefert y Kerr en el prólogo a la lección de 1826, esta lección muestra huellas unívocas de la «fermentación» de la concepción sistemática que llevará a la versión corregida de la *Enciclopedia* de 1827 y revela una influencia recíproca entre ambas (Gethmann-Siefert y Beer, 2006: 19).

20. En la *Enciclopedia* de Heidelberg el «espíritu absoluto» se divide en los siguientes puntos: *a*) la religión del arte (§§456-464), *b*) la religión revelada (§§465-471) y *c*) la filosofía (§§472-477). En las lecciones de Jena (*Realphilosophie*), escritas unos años antes (1805-1806), el arte aparece como un momento separado, pero lo cierto es que Hegel lo está entendiendo como religión: «El verdadero arte es la religión: la elevación del mundo del arte a la unidad del Espíritu absoluto. En esa elevación alcanza cada *uno*, por la belleza, libre vida propia» (Hegel, 1984*a*: 227).

21. La lógica solo es capaz de alcanzar el aspecto finito de la belleza. Pero lo bello será desligado de la finitud por la razón y, sumergido en la dimensión de lo infinito, entrará en el ámbito de la idea y de su verdad. Como señala Fabro, «la idea es ante todo la unidad definitiva de concepto y realidad y después la más determinada de concepto subjetivo y de la objetividad según la cual la autoconciencia en su forma suprema de espíritu absoluto es el devenir en la individualidad y en su naturaleza inorgánica: es el proceso de llevar a unidad lo que fuera es diverso, disperso y sin fin» (Fabro, 1969: 483). De todos modos, también hay que señalar que en Hegel belleza y arte no se identifican, por lo que en su obra el arte opera con la lógica del concepto: «El avanzar del concepto no es más el pasar ni el aparecer en otro, sino desenvolvimiento; porque lo diferente es puesto inmediatamente como lo idéntico el uno con el otro y con el todo, y la determinabilidad es puesta como un libre ser del concepto en su integridad» (Fabro, 1969: 475). A este respecto puede verse también Steinkraus y Schmitz (1980).

22. «*Lo absoluto es el espíritu*: he aquí la definición suprema de lo absoluto. Hallar esta definición y concebir su sentido y contenido, puede decir fue la tendencia de toda cultura y filosofía» (Hegel, 1997: 437).

23. «Habiéndose superado estas unilateralidades, la *libertad* subjetiva, en tanto que [ahora es] la voluntad racional, es *universal* en y para sí, la cual, en la conciencia de la subjetividad singular, tiene su saber de sí y su talante, del mismo modo que tiene su tarea y *realidad efectiva* inmediatamente universal como *costumbre ética*: la *libertad* autoconsciente que ha devenido *naturaleza*» (Hegel, 1997: 538).

24. Vale para este punto lo que Heidegger dice interpretando la *Fenomenología*: «Si la filosofía llegó a ser la ciencia, se debe a que se trata *de superar el saber finito al alcanzar el saber infinito*» (2006: 24). En esta misma línea, se lee más adelante: «El saber absoluto solo es concebido, sólo se sabe a sí mismo, cuando se despliega y exhibe en el sistema y como sistema [...]. La *filosofía* misma no significa otra cosa que la *ciencia en el sistema*: *sistema de la ciencia* (como saber absoluto)» (2006: 32).

25. Lo explica de otro modo complementario en la *Ciencia de la lógica*: «La idea absoluta es el único objeto y contenido de la filosofía. Por cuanto contiene en sí *toda determinación* y su esencia consiste en volver a sí a través de su autodeterminación o particularización, tiene diferentes configuraciones, y la tarea de la filosofía es reconocerla en éstas. La naturaleza y el espíritu son, en general, diferentes maneras de representar *su existencia*; el arte y la religión son sus diferentes maneras de comprenderse y darse una existencia apropiada; la filosofía tiene el mismo contenido y el mismo fin que el arte y la religión; pero es la manera más elevada de comprender la idea absoluta, pues su manera es la más elevada de todas, el concepto» (Hegel, 1982, «Tercera sección: La Idea»: 559-560).

26. Por ello puede afirmar: «La filosofía se determina a sí misma al conocimiento de la necesidad del *contenido* de la representación absoluta, así como al conocimiento de la necesidad de las dos *formas*, a saber, de la intuición inmediata y su *poesía por un lado*, y de la representación que *supone* por el otro, o sea, de la *revelación* objetiva y exterior» (Hegel, 1997: 592).
27. Lo expone de la siguiente manera: «Se trata de la necesidad de negar lo propio o característico de lo bello artístico como inmediación, para determinarlo o mediarlo en relación con la inmediación definitiva, que es la de la verdad expresada filosóficamente» (Labrada, 1990: 174). Unas páginas más adelante afirma con determinación que la pérdida del carácter manifestativo de la belleza supone la pérdida de la belleza, aunque entonces se pueda captar la verdad del arte (Labrada, 1990: 180).
28. De hecho, en las *Lecciones* podemos leer que «no toda forma es capaz de ser expresión y representación de dichos intereses, de recibirlos en sí y de reproducirlos, sino que un contenido concreto determina también la forma adecuada a él» (Hegel, 1989*b*: 19).
29. Hyppolite explica este proceso de la siguiente manera: «Alienando su certeza inmediata de sí mismo, su ser natural, el sí mismo se vincula a lo universal, se hace él mismo sustancial o universal, mientras que por medio de esta misma operación produce y anima la sustancia misma» (1974: 343).
30. «En la particularidad de las necesidades, la universalidad aparece primero de la manera siguiente: el entendimiento introduce distinciones en las necesidades [...]; este desmenuzamiento del contenido mediante abstracción origina la división del trabajo. Habituarse a esa abstracción en el goce, en el conocimiento, en el saber y en el comportamiento constituye la *cultura* propia de esta esfera, o sea, la *cultura formal* en general» (Hegel, 1997: 543-544).
31. «En cuanto que productos libres, las obras de arte sólo surgen en condiciones materiales e históricas en las que sea posible la expresión incondicionada de lo humano. Representar la elevación de lo humano por encima de lo natural, de la infinitud en lo finito. Por eso, al mismo tiempo, en la obra de arte lo natural se eleva hacia el espíritu» (Pérez Carreño, 2003: 378).
32. Por eso el arte es el ámbito de manifestación de la verdad y, también por esta razón, como apunta Duque, Hegel apreciará en mayor grado las artes más espirituales: «Esa es pues una importante función del arte: negar lo sensible en el seno de lo sensible mismo, como una anticipación concreta de la libertad. Ya puede adivinarse pues cuál será el criterio hegeliano para su sistema de las artes: la progresiva depuración de todo soporte sensible» (1998: 869).
33. «Más allá de la plenitud de belleza que ha acaecido en el arte clásico, se encuentra el arte de la sublimidad o arte simbólico en el cual no ha sido hallada
todavía la figura adecuada a la idea; antes bien, el pensamiento está expuesto como emergente y luchando con la figura [...]. El significado, o sea, el contenido, muestra así ciertamente no haber alcanzado todavía la forma infinita, no ser aún sabido como espíritu libre ni consciente de sí» (Hegel, 1997: 584).
34. Para la relación entre arte y religión en el contexto del espíritu absoluto y en relación con la estética pueden consultarse Desmond (1986: 35-56) y Walker (2007: 271-295).
35. A este respecto, hay que tener en cuenta lo dicho en la *Enciclopedia*: «La filosofía carece de la ventaja, que favorece a las otras ciencias, de poder *suponer* sus *objetos* como inmediatamente ofrecidos por la representación y [de poder suponer] como ya aceptado el *método* de conocimiento para empezar y proseguir [su discurso]» (Hegel, 1997: 99). Con estas palabras se entiende que en las *Lecciones* afirme que la inseparabilidad de sensibilidad y concepto que constituye el arte hace más difícil su comienzo, pues-
to que no puede comenzarse por los dos a la vez y, como se ha dicho, tampoco Hegel es partidario de empezar por ninguno aisladamente, por lo que considera que «no queda otro remedio que asumir el concepto de arte a manera de *lema*» (Hegel, 1989*b*: 28).
36. El primero lo impartió en Heidelberg en 1818 (no publicado), y los siguientes como profesor en Berlín: en el invierno de 1820/21 (no publicado), en los veranos de 1823 (publicado por Hotho) y 1826 (publicado por Kehler) y, por último, en el invierno de 1828/29 (no publicado en su totalidad hasta el momento) (Espiña, 1996: 11-26). Sobre este punto también pueden verse las últimas aportaciones de Valls (1997: 33-37) y, especialmente, las de Gethmann-Siefert y Beer (2006: 7-45).
37. Los apuntes utilizados por Hotho fueron sus propias notas y las tomadas directamente de clase de las

lecciones de los cursos de 1826 y del semestre de 1828/29 por los asistentes K. J. von Griesheim, M. Wolf y H. Steiglitz. También añadió las correspondientes al semestre de 1828/29 de los cuadernos de B. Bauer, J. G. Droysen, D. Heimann y L. Geyer. Un resumen preciso de la procedencia de los diferentes manuscritos y de la configuración del texto definitivo puede verse en la introducción a la edición italiana de las *Lecciones de estética* llevada a cabo por Paolo D'Angelo (2000: V-XXXVI).

38. Para ello, Lasson consultó varios cuadernos y apuntes que se creían desaparecidos. Aunque no llegó a completar esta tarea y solo terminó la introducción, ya puso de manifiesto las diferencias entre los cursos de 1823 y 1826. Las *Lecciones de estética* se reeditaron en 1953 de mano de Herman Glockner, quien prefirió no distinguir los textos, como había hecho Lasson, sino, por el contrario, incluir textos de otros cuadernos que ayudaran a la comprensión de la obra en conjunto. En 1965 aparece una nueva versión de Friedich Bassange que, como Glockner, prefiere no distinguir los textos de Hegel y Hotho, puesto que pese a los cambios en la estructura le parece que este último es fiel al contenido. De hecho, él mismo pone subtítulos, corrige ortografía, aclara aspectos oscuros y establece un orden distinto (esta edición fue traducida como *Lecciones sobre la estética* por Alfredo Brotons y publicada en Akal) (Espiña, 1996: 18-20).

39. En esta fecha, Gethmann-Siefert y Collenberg-Plotnikov editaron las lecciones de 1826, de las que se conservan varios cuadernos y apuntes tomados al dictado por Kehler, que han permitido contrastar las fuentes (Hegel, 2004*a*; 2006*a*). Las diferencias pueden verse en la estructura y extensión, principalmente por el aumento de ejemplificaciones que se dan para cada una de las formas artísticas, especialmente en la forma simbólica y en la romántica. Otros cuadernos publicados son: *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst. Berlin 1823. Nachgeschrieben von Heinrich Gustav Hotho*, editado por Gethmann-Siefert (Hegel, 1998) y *Vorlesung über Ästhetik: Berlin 1820/1*, editado por Helmut Schneider (Hegel, 1995).

40. Gethmann-Siefert explica en el prólogo a la publicación de los apuntes de 1826 que «mediante este texto, ante todo, pierde fuerza el reproche de que Hegel habría encubierto los fenómenos históricos y el carácter plural de las artes, con el sistema de su filosofía, entendido como una muerta máquina dialéctica de pensamiento. En todas las fuentes para las lecciones de Hegel en Berlín sobre la estética topamos con un filosofar que se mide con el arte, [...] que entiende al arte desde una perspectiva fenomenológica» (Gethmann-Siefert y Beer, 2006: 14).

41. También lo ha hecho en otras obras anteriores, como *Die Funktion der Kunst in der Geschichte. Untersuchungen zu Hegels Ästhetik* (1984).

42. No obstante, el problema no es el peso histórico que se le otorga, pues como afirma Rivera de Rosales, «lo histórico comienza con el Espíritu objetivo» y «aumenta conforme está más cercano hacia ese final del Espíritu objetivo» (2011: 96-97), hasta alcanzar las formas del espíritu absoluto. El problema está en que por ese peso histórico otorgado se entienda el arte y su papel solo en el ámbito de la cultura, perteneciente al espíritu objetivo.

. Traducción mía. La versión original puede encontrarse *online*.

44. De hecho, constata Hegel, nadie ha realizado un tratado sobre la belleza de la naturaleza (la investigación de la naturaleza se ha desarrollado en el ámbito de la ciencia experimental), mientras que sí los ha habido sobre la belleza en el arte. De hecho, será él el primero que dedique un apartado a examinar concretamente «lo bello natural» (Hegel, 1989*b*: 107-137).

45. Ramírez explica que cuando Hegel habla del arte «lo hace considerándolo como momento del espíritu absoluto, puesto que es una de las formas más altas en las que se manifiesta el Espíritu, momento del proceso de autorrealización que se configura como la realización de la Idea en lo sensible. El Arte se nos muestra como la armonía del despliegue, en cuyo interior se hace posible la perfecta concordancia del Espíritu y su manifestación» (1988: 87).

46. «El arte comparte este rasgo con la religión y la filosofía, pero con la peculiaridad de que él representa lo supremo sensiblemente, y así lo acerca a la forma de aparición de la naturaleza, a los sentidos y a la sensación. El pensamiento penetra en la profundidad de un mundo suprasensible, y lo presenta primeramente como un más allá a la conciencia inmediata y a la sensación actual» (Hegel, 1989*b*: 14).

47. Por esta razón y, de nuevo, con palabras de Espiña, «se puede hablar de "belleza" natural únicamente en

referencia al concepto puro de belleza, que es dado por el espíritu, y por tanto, es un concepto que en sí solamente se puede aplicar al arte» (Espiña, 1996: 90).

48. «Lo bello artístico no es ni la idea lógica, el pensamiento absoluto, tal como él se desarrolla en el elemento puro del pensamiento, ni es, a la inversa, la idea natural; más bien, pertenece al ámbito espiritual, aunque sin quedarse en los conocimientos y acciones del espíritu finito. El reino del arte bello es el reino del espíritu absoluto» (Hegel, 1989*b*: 88).

49. «Por esta apariencia nos libramos, por así decirlo, de la opresión de lo sensible. En esto consiste el valor positivo de la apariencia. Por una parte, la realidad que hemos considerado como verdadera se revela como pura apariencia, por otra, gracias a esta revelación, somos capaces de buscar una nueva realidad, la realidad que nos ofrece el pensar del espíritu» (Biemel, 1962: 152).

50. Labrada explica que «por eso el arte presenta lo sensible como apariencia. La apariencia es la verdad de lo sensible como particularidad. De este modo la apariencia se convierte en aparición, en manifestación plenamente adecuada de la idea. En este contexto aparece la definición de la belleza como la irradiación sensible de la idea» (1990: 138).

51. La representación, en cuanto que apariencia, es un momento necesario de la esencia, pero no debemos quedarnos en él, no debemos tomarlo como lo ya real. Es al superarlo cuando se descubre su carácter parcial, aparencial, y se alcanza la unidad de la esencia y la existencia, de lo interno y lo externo, de la existencia y la autoconciencia. Por otro lado, también es interesante recordar que si bien la capacidad de imitación a la que puede llegar el arte es excepcional, cuando se descubre que no es real es decepcionante. Por esta razón, a partir de las vanguardias se pondrá el acento en la necesidad de distinguir la representación de la realidad. Como dice Houlgate: «The purpose of art is not to replicate what we see in the world about us, but to reveal the unity and wholeness which in our everyday experience we often overlook» (1991*b*: 130).

52. Como afirma Biemel: «La obra de arte nos enseña que aquello que nosotros creíamos que era la realidad puede ser superado. ¿De qué modo? Sencillamente por medio de la representación artística. En la obra de arte se abandona el elemento material de la sensibilidad. Ante una manzana pintada por Cezanne experimentaremos un placer no por el hecho de que la manzana sea aquí un objeto que satisfaga nuestras necesidades, sino precisamente porque hemos abandonado esta esfera de la sensibilidad material» (1962: 152).

53. A este respecto es interesante la reflexión que Valls hace en su estudio de la *Fenomenología* sobre la relación entre Dios y el mundo: «El espacio quiere ser cosa, la cosa quiere ser viviente, el viviente quiere ser hombre y el hombre quiere ser Dios. Todo el mundo quiere ser Dios a través del hombre. Pero no es legítimo olvidar que eso no sería posible, ni en cristiano ni en hegeliano, si Dios no hubiera querido ser antes hombre y mundo» (1971: 101).

54. «Por más que la aparición externa en su naturalidad constituya una característica esencial, sin embargo, ni la naturalidad ya dada es regla ni la mera imitación de los fenómenos exteriores como tales es el fin del arte» (Hegel, 1989*b*: 46).

55. Hegel no niega una función instructiva del arte; lo que advierte es que si la instrucción es explícita es inevitable que la forma sensible, la esencia del arte, pase a ser algo superfluo que desfigura el propio arte: forma sensible y contenido se desgajan en pro de la instrucción moral. Así entendido, el arte pierde su carácter final y se vuelve un medio entre otros al servicio de la utilidad doctrinal. De este modo «hemos llegado al límite en el que el arte ha de dejar de ser fin por sí mismo, por cuanto se degrada a un mero juego de la distracción o a un simple medio de la instrucción» (Hegel, 1989*b*: 51). En cuanto a la propia instrucción, Hegel hace recaer el peso en quien juzga y no en la obra de arte en sí: «De cada obra de arte puede sacarse una buena lección moral, pero, en cualquier caso, se trata de una explicación y, por eso, es cuestión de quién extrae de allí la moral» (Hegel, 1989*b*: 51).

56. Por esta razón afirma Ramírez que «el universo al que se refiere Hegel es el del Espíritu, donde sólo cabe una naturaleza humanizada, pues es solo en el mundo de la conciencia donde será posible la contemplación del Espíritu en su Historia» (1988: 111).

57. En este sentido, Blanco afirma que «es mérito de Hegel haber reconocido lo artístico más allá de las

fronteras que la estricta racionalidad occidental había impuesto a lo artístico. La superación de ese límite, el vencimiento de la barrera levantada por la afirmación de la imitación como modelo de belleza en exclusiva, obligará a la estética hegeliana y post-hegeliana a identificar el arte y su auténtico valor con la expresión de la subjetividad» (2011: 129).

58. Como afirma Urquízar, para Hegel el objeto de la historia del arte «está en la valoración estética de las obras de arte individuales y en el conocimiento de las circunstancias históricas externas que condicionan la obra de arte. Sólo esa valoración, hecha con sensibilidad y espíritu, y apoyada por conocimientos históricos, permite penetrar en la individualidad total de la obra de arte» (2012: 185).

59. Como se dice acertadamente en el prólogo de las *Lecciones* de 1826, «Hegel parte más bien de que las formas estéticas por principio están encapsuladas históricamente, de que ellas en cuanto formas vienen siempre determinadas por su contenido y, así, están integradas en una concepción del mundo histórica y global, en una conciencia histórica culturalmente diferente en cada caso» (Gethmann-Siefert y Beer, 2006: 27). Esta idea de que la comprensión del arte cambia con la época histórica también será defendida por Arthur Danto.

60. La poesía es la forma artística que está presente desde el principio: «El arte más universalmente difundido es la poesía, pues en ella el material sensible y su configuración presenta dificultades mínimas» (Hegel, 1989*b*: 247).

61. «Por eso la mitología ha de entenderse simbólicamente. Y “simbólicamente” significa aquí que los mitos, como engendrados por el espíritu, por más que parezcan bizarros, jocosos, grotescos, etc., por más que estén mezclados con casuales arbitrariedades exteriores de la fantasía, no obstante, comprenden en sí significaciones, es decir, pensamientos generales sobre la naturaleza de Dios, filosofemas» (Hegel, 1989*b*: 275).

62. La exposición del arte simbólico es uno de los cambios más significativos que pueden encontrarse entre las *Lecciones de estética* publicadas por Hotho y los apuntes de las *Lecciones* de 1826, especialmente por lo que se refiere al aumento de ejemplos que se dan para las formas artísticas. Además, aunque en todas las ediciones el apartado dedicado al arte simbólico siempre es el más extenso, en las *Lecciones* de 1826 hay una significativa desproporción entre la gran extensión dedicada al arte simbólico (casi cien páginas) y las dedicadas al arte clásico y romántico (apenas cuarenta páginas). Si se considera el afán de Hotho por ofrecer una edición sistemática de las lecciones, es fácil comprender que redujera esta sección. En cualquier caso, puesto que no hay una versión definitiva corregida por Hegel, las diversas ediciones que se han propuesto son al mismo tiempo un intento diverso e interesante de sistematización. Un estudio especializado del papel central que tiene el arte simbólico en
Hegel, en el que se desarrolla tanto el carácter preartístico de esta etapa como el de su retorno en la época romántica al carácter simbólico, puede encontrarse en D’Angelo (1989).

63. A este respecto afirma Hegel que «los egipcios son entre los pueblos anteriores el auténtico pueblo del *arte*. Pero sus obras permanecen misteriosas y mudas, insonoras e inmóviles, porque aquí el espíritu todavía no ha encontrado verdaderamente su propia vida interior, y no sabe hablar todavía el claro y diáfano lenguaje del espíritu. Egipto está caracterizado por el afán e impulso insatisfecho de llevar a la intuición a través del arte en dicha forma queda este esfuerzo mismo, de configurar lo interior y de hacerse consciente de su interior, y de lo interior en general, solamente a través de formas exteriores emparentadas» (Hegel, 1989*b*: 312-313).

64. Las palabras concretas que más adelante analizaré son: «En todas sus relaciones el arte, por lo que se refiere a su más alta determinación, es y permanece para nosotros un mundo pasado» (Hegel, 1989*b*: 17).

65. Como señala Rivera de Rosales, «con la llegada del cristianismo, después del protestantismo y finalmente del idealismo alemán, donde se alcanzó a captar el Espíritu en su infinitud y libertad, la forma de comprensión propia del arte fue superada por la religión y la filosofía, y dejó de representar el más alto conocimiento que se podía tener de la realidad del Espíritu absoluto [...]. Aquí se da una reconciliación (*Versöhnung*) del espíritu consigo mismo, que implica una separación (*Trennung*) respecto a lo natural, también a lo natural transfigurado de y por el arte» (2011: 104).

66. Pinkard vincula el desarrollo del arte romántico con el desarrollo de la modernidad a partir del principio

cristiano de la interioridad. «El “verdadero con-
tenido del arte romántico –decía Hegel– es la interioridad”, y el contenido del arte está por ello abierto a una extensión infinita de su materia, a una “multiplicidad sin fronteras”» (2001: 751).

67. «El arte romántico, por causa de la espiritualidad libre de su contenido, exige más de lo que es capaz de ofrecer la representación en lo exterior y corporal. Por eso la forma se convierte en una exterioridad *más indiferente*, de modo que el arte romántico introduce de nuevo la separación entre contenido y forma, si bien desde un lado opuesto al del arte simbólico» (Hegel, 1989*b*: 265).

68. Duque, por ejemplo, afirma que «con independencia de la primacía de lo objetivo y sustancial o de lo subjetivo y libre, es claro que en ambos casos la obra de arte adquiere categoría de símbolo» (1998: 872). Véanse también D’Angelo (1989: 179-234) y López-Farjeat (2005: 113-128).

69. Ballén considera que el traslado que realiza el arte romántico desde el culto al objeto bello hasta la interioridad subjetiva supone el comienzo del fin. En este sentido, el fin del arte respondería a la afirmación de la individualidad, que se materializa en el sentimiento religioso de infinitud característico del artista romántico (2012: 183). Más adelante también afirma que la caída del hombre en su mundo subjetivo es atravesada por los deseos, el orgullo; en fin, los sentimientos que luchan en la interioridad y que ahora son la esencia espiritual de toda manifestación artística (2012: 187).

70. Esta misma autora señala, además, que en el Renacimiento la historia del arte vive uno de sus hitos gracias al descubrimiento de la perspectiva lineal en pintura. Con ello, apunta, «se produce la conversión de los objetos del mundo en objetos para una mirada, ordenados y percibidos para ella; la mirada ordenada y clasificada, lleva a la representación y domina. Por otro lado, esa mirada lo es de un sujeto descarnado, sin cuerpo, convertido en un punto en el espacio, pero fuera del espacio de la representación. Estamos, pues, frente al sujeto moderno en cuanto perceptor y representador visual» (Pérez Carreño, 2003: 383).

71. En este punto podría plantearse si la producción que se realiza mediante el trabajo podría ser equiparable a la obra de arte. Hegel defiende en la *Fenomenología* que la producción del hombre por medio del trabajo sirve para que ascienda en su propio reconocimiento: «En la formación, el ser para sí, deviene como su propio ser para ella y se revela a la conciencia como es ella misma en y para sí [...]. Deviene, por tanto, por medio de este reencontrarse por sí misma *sentido propio*, precisamente en el trabajo, en que sólo parecía un sentido extraño» (2004*b*: 120). No obstante, aunque sirva para el autorreconocimiento y el objeto producido permanezca, no tiene la misma fuerza que la obra de arte, que es capaz de condensar el espíritu de una época y servir para que los individuos de otras épocas se reconozcan a sí mismos.

72. Esta objetivación sensible del espíritu absoluto, por tanto, es necesaria para dar paso a la subjetividad e interioridad que comparecen en la religión, y así llegar a la máxima expresión de la racionalidad que sería la filosofía. Gabás llega a afirmar que, debido al alto grado de interioridad al que llega el arte, «en realidad podría decirse que los estadios del espíritu absoluto son solamente dos: el arte y la filosofía» (2008: 87).

73. Jähnig recoge esta idea de manera sintética: «El *arte* se ha convertido desde el punto de vista de su determinación más alta en una cosa del pasado; el espíritu del mundo, el principio de la historia, se encuentra al mismo tiempo en trance de satisfacer su determinación máxima. Y es que Hegel era de la convicción de que no sólo la “filosofía” (como un campo especial), sino aquello que él denominaba el curso de la historia universal simplemente se perfecciona en la época moderna» (Jähnig, 1965: 152).

74. Yolanda Espiña recoge las cartas de un discípulo de Hegel, C. H. Weiße, que se siente urgido a encontrar una salida a la «aparente encerrona que presentaba
no sólo tal definición del concepto del arte, sino también el futuro mismo de la filosofía» (Espiña, 1996: 118).

75. Aunque Panofsky sugiere que fue en 1813 cuando se creó la primera cátedra de Historia del Arte, todo apunta a que la primera habría sido la fundada en 1853 en la Universidad de Viena, que ostentó Rudolf von Eitelberg. Más sobre esta discusión en Hazan (2010: 92-93).

76. Para una explicación de dicha disputa, puede verse D’Angelo (2015: 231-246).

77. La edición a la que se refiere es G. W. F. Hegel: *The Philosophy of Fine Art*, traducida por F. B. P. Osmatson (1920). La traducción de T. M. Knox, que se publicó en 1975, corrigió este y otros errores (Hegel, 1975).

78. Donougho, por ejemplo, ofrece otra clasificación y resume las diferentes interpretaciones en seis grupos. A saber: «(1) Art no longer discloses or embodies an ultimate truth or value (as with the ancient Greeks). (2) Reflection replaces intuition and representation in our way of life, including our attitudes to art. (3) The times are unfavorable to the production of new art (and so much the worse for us). (4) The cultural dialectic between form and content is all used up; there is nothing more to disclose; theoretical historicism is incompatible with current practice, though we can try to escape. (5) Contemporary art is playing out an endgame of sorts: as museal art, or as *Biedermeier* style, as "objective humour", as a humanistic *Weltliteratur* or worldart, or perhaps in the form of epigraph (fragmentary *Einfall* or inspiration), and so on. (6) Art is "essentially" past: to gain a vantage point on a form of life is already to embalm it or lament its passing; or –resorting to paradox– the very unity of the Ideal supposes its dividedness» (Donougho, 2007: 189).

79. Entre sus contemporáneos, sin embargo, no faltó quien se hiciera eco de esta interpretación literal, como sucedió con el compositor Felix Mendelssohn-Bartholdy. D'Angelo recoge sus palabras como testimonio de esta creencia: «"È uno spasso – osservava Bartholdy– che mentre Goethe e Thorvaldsen sono vivi e vegeti, mentre Bethoven è morto da un paio d'anni, Hegel sia convinto che l'arte tedesca sia morta e sepolta", e aggiungeva che è "incomprensibile" che "il filosofo Hegel continui ancora a credere che l'arte sia spacciata, come se l'arte potese finire"» (D'Angelo, 2000: XXXI).

80. Danto cita explícitamente al artista mexicano Marius de Zayas, quien comienza su artículo de 1912 «The Sun Has Set» (*Camera Work*, n.º 39, 1912: 17-21) con la rotunda expresión «Art is dead». La misma actitud se encuentra también en Paul Delaroche, quien consideró que la invención del daguerrotipo en 1839 suponía la muerte de la pintura. Danto se sirve de ambas declaraciones para mostrar lo vivo que estaba el tema del fin del arte. Las analiza en Danto (1999*a*: 150). Un análisis sobre la consideración de la muerte de la pintura puede verse en Crimp (1981: 69-86).

81. Mueller, por ejemplo, afirma: «The whole passage, I would further interpret, is directed against a Romantic aestheticism, as it was promulgated at one time by Schelling, who proclaimed art as the organ of philosophy, through which alone man apprehends what reality is» (1946: 51). Bungay menciona a otros autores que podrían agruparse bajo este epígrafe: W. Bröcker, E. Heller, J. Patocka o F. D. Wagner (Bungay, 1984: 74).

82. A este respecto señala: «Hoy la estética no tiene ningún poder para decidir si ha de convertirse en la nota necrológica del arte y ni siquiera si le está permitido desempeñar el papel de orador fúnebre; en general sólo puede constatar el fin, alegrarse del pasado y pasarse a la barbarie, da lo mismo bajo qué signo, la barbarie no es mejor que la cultura que se ha ganado a pulso tal barbarie como retribución de sus bárbaros abusos. El contenido del arte del pasado, aunque ahora el arte mismo quede destruido, se autodestruya, desaparezca o continúe de forma desesperada, no
debe por ello necesariamente decaer. El arte podría sobrevivir en una sociedad que se librase de la barbarie de su cultura» (Adorno, 1992: 13).

83. Aunque la opinión de Formaggio no es unívoca sobre el sentido del fin en Hegel, describe de manera sintética lo que en este punto se trata de ver cuando
afirma: «Hegel non sta considerando l'arte dal punto di vista artistico, l'arte *iuxta propia principia*, ma da un altro *lato*, del resto lecitissimo una volta denunciato, dal lato della sua più alta determinazione-destinazione (*Bestimmung*). Per cui essa appartiene al passato in quanto modo della conoscenza sensibile del divino, in quanto riguardata dal lato della sua destinazione di verità, del suo destino di pensiero» (1983: 81).

84. Algunos autores comprenden el «fin de la belleza» como el último episodio del fin de la metafísica. Véanse Vattimo (2007: 49-60) o Castro (2011: 136-145). Aunque esta reflexión es interesante, considero que está más alejada de los planteamientos hegelianos y de la interpretación común, por lo que no la desarrollaré.

85. Tanto Heidegger como Gadamer, al acentuar la finitud y limitación cognoscitiva del ser humano, rechazan la idea de la transparencia del concepto y, por tanto, del completo autoconocimiento. En esta línea, Gadamer solventa la distancia histórica al reconocerla como una realidad irrenunciable que no impide

conocer el pasado, sino que precisamente posibilita que lo comprendamos desde una perspectiva que nos otorga mayor capacidad de juicio. En este sentido, la obra de arte particular no solo nos dice algo del pasado, sino que la pervivencia de su elocuencia es ilimitada e inagotable a lo largo –o por encima– del tiempo (Gadamer, 1984: 331-377).

86. Como afirma Biemel: «Esto no quiere decir que de ahora en adelante debamos renunciar a comprender la idea, por el contrario, la comprensión debe hacerse
por el pensamiento mismo, y éste ya no tiene necesidad de soporte sensible. Es la filosofía y no el arte la que nos debe hacer accesible el absoluto» (Biemel, 1962: 152).

87. Domínguez Hernández refleja muy bien esta postura: «El hecho histórico fundamental para el arte tras la irrupción del cristianismo consiste en que éste neutraliza religiosamente a aquél. La religión da ahora una comprensión de lo espiritual que despoja al arte de su necesidad para ello [...]. "El carácter pretérito del arte" significa la autotrascendencia del arte. Ésta comienza a operar con la mentalidad que progresivamente impondrá el cristianismo como cultura a lo largo de los siglos. La "Religión del arte", el arte en su más alta destinación es ahora un pasado. El cristianismo cultivará un "arte religioso" pero este arte pertenece al espíritu de la forma romántica, época o estadio de la conciencia para la cual, arte, religión y filosofía son formas maduras y consolidadas, autónomas e irreductibles» (1996: 80).

88. Aunque, como he dicho, la visión que Hegel tiene de la religión del arte va más allá de las circunstancias que le tocó vivir, conviene recordar en este punto el afán de sus coetáneos, y en especial de «los Nazarenos», por recuperar la temática religiosa, hecho que, significativamente, llevó a muchos de ellos a acercarse también al catolicismo (véase en el capítulo 1 el apartado «La religión del arte»).

89. «La *religión* tiene la forma de su conciencia en la *representación*, por cuanto el absoluto se desplaza de la objetividad del arte a la interioridad del sujeto, y así se da en manera subjetiva para la representación, de modo que pasan a ser un elemento principal el corazón y el ánimo, la subjetividad interna en general. Podemos designar ese progreso del arte a la religión diciendo que el arte es solamente una de las caras para la conciencia religiosa. En efecto, si la obra pone la verdad, el espíritu como objeto en forma sensible y aprehende esta forma del absoluto como la adecuada, en cambio, la religión añade la devoción interior que se comporta con el objeto absoluto» (Hegel, 1989*b*: 95).

90. En opinión de Houlgate: «The emancipation of the secular and the human in art marks the liberation of art itself from religion. But his autonomy is acquired at a price, Hegel believes, because in being separated off from religion art loses its equality with religion as the full revelation of the highest truth» (1991*b*: 167-168). De la misma opinión parece Desmond cuando afirma que «esta mayor libertad subjetiva significa para Hegel la pérdida de fundamentos sustanciales y así una *pérdida de seriedad espiritual para el arte*» (2007: 45-46). De hecho, el tiempo ha mostrado también que esta libertad ha llevado consigo una reducción del arte al ámbito privado, en el que corre el riesgo de ser sometido a otros intereses, en este caso de la industria y el mercado.

91. Aunque Rivera de Rosales no defiende exactamente esta postura, sus palabras pueden ayudar a comprender cómo la mirada poskantiana favorece una interpretación muy concreta de Hegel: «El arte expresa y configura la conciencia de un tiempo histórico y de una formación cultural, y sirve como momento de autocomprensión o conciencia común (de un sentir común hablaba Kant) de una comunidad haciéndola intuible, de forma complaciente o crítica» (2011: 100).

92. A este respecto puede leerse: «Nell'estetica hegeliana, e anche in ulteriori indagini condotte da Hegel, non si ritranccia alcuna conferma né per motivate la fine dell'arte, né per determinare l'arte "dopo la sua fine" [...]. L'arte funge da interpretazione e con ciò da orientamento di forme di vita culturali; essa è una *Weltanschauung* con che conduce alla manifestazione di un intento interpretativo delle cose reali e alla valutazione culturale dell'arte» (Getmann-Siefert, 2014: 154).

93. Más adelante puede leerse: «La humanidad, incluso en la época de Hegel, había cambiado y no podía recuperar lo que ahora se le presentaba como falso, por conmovedora que fuese la pérdida y por bellos que hubieran sido los resultados. La tarea de la humanidad moderna era la de adaptarse a esa modernidad; y era imposible echar todo el peso sobre los artistas para que realizaran esa reconciliación. En última instancia, [...] solo en el pensamiento reflexivo y conceptual podía ser entendida la totalidad normativa, la "idea" de la

modernidad» (Pinkard, 2001: 757).

94. «El espíritu absoluto es identidad que tanto está-siendo eternamente en sí misma, como está regresando y ha regresado a sí; es la *sustancia* única y universal en tanto espiritual, [es] el juicio [que parte a la sustancia] *en sí* [misma] y *en un saber* para el cual ella es en cuanto tal» (Hegel, 1997: 580).

95. En este sentido, estoy más de acuerdo con la perspectiva gadameriana, que al acercarse a la cuestión de la función del arte una vez ha pasado su momento afirma: «En este momento "el arte" significa algo nuevo: la contemporaneidad esencial de todo el arte toma conciencia de algo expuesto por la última reflexión sobre la historia» (Gadamer, 2000: 68-69).

96. El pasaje completo dice así: «Si despojamos los conceptos fundamentales de los sistemas que desfilan por la historia de la filosofía simplemente de aquello que afecta a su forma externa, a su aplicación a lo particular y otras cosas por el estilo, obtendremos las diferentes fases de determinación de la idea misma, en su concepto lógico. Y, a la inversa, si nos fijamos en el proceso lógico por sí mismo, enfocaremos el proceso de desarrollo de los fenómenos históricos en sus momentos fundamentales; lo que ocurre es que hay que saber reconocer, identificar, estos conceptos puros por debajo de las formas históricas» (Hegel, 1985: 32).

97. Murcia resume dicha posición de la siguiente manera: «La búsqueda de un acercamiento a las cosas favorecido por la reproducción técnica y la extensión de la dignidad de lo estándar en detrimento de lo singular, serían, pues, dos de las causas, junto a la irrupción de la técnica, de la desaparición contemporánea del aura de la obra de arte» (2010: 331).

98. En su primer artículo ya deja claro esta tesis como la progresiva disolución del arte en la filosofía: «It is possible to read Hegel as claiming that art's philosophical history consists in its being absorbed ultimately into its own philosophy, demostrating then that self-theoretization is a genuine possibility and guarantee that is something whose identity consists in self-understanding» (Danto, 1986: 110-111).

99. El espíritu absoluto actúa a través de individuos concretos: «Al hablar de que los grandes individuos llevan a cabo el fin de la Razón, indicábamos ya el aspecto subjetivo de ellos –su interés, el de sus necesidades e impulsos, el de su criterio personal y de su modo de ver– como su aspecto formal, pero que tiene un derecho infinito a verse satisfecho» (Hegel, 1989*a*: 52). Esto no supone una contradicción con la libertad personal, tal y como deja claro: «El hombre es un fin en sí mismo únicamente gracias a lo divino que hay en él, gracias a aquello que desde el comienzo hemos denominado Razón y, en cuanto ésta es activa y se autodetermina, hemos llamado libertad» (1989*a*: 52).

100. En este sentido afirma Taylor: «El arte ha sustituido a la religión en muchos de nuestros contemporáneos, en el sentido en que es para ellos la más alta expresión de lo que tiene importancia última, y/o de la actividad superior del hombre» (2010: 417). Desde esta visión, por tanto, sería el arte el que ha reemplazado a la filosofía como expresión de lo verdaderamente importante en la vida en el mundo contemporáneo.

3. El giro hegeliano en la filosofía de Danto

En el primer capítulo ha podido verse cómoel racionalismo ilustrado apostó por el desarrollo de la razón matemática e instrumental, lo cual impulsó ampliamente la metodología científica en todos los saberes. El rigor y la objetividad fueron los bienes más codiciados por todas las disciplinas, también las humanísticas. Para conseguirlos se aplicaron en estas ramas del saber métodos más cercanos a la experimentación científica, que otorgaron un gran auge a disciplinas como la arqueología, la sociología o la lingüística. Estas exigencias, de las que no se vieron exentas tampoco la filosofía, la historia o el arte, generaron el desarrollo de la filosofía analítica, la cual deseaba otorgar a la filosofía un carácter científico con el que se esperaba poder dar solución a muchos problemas estancados por falta de método científico.

La filosofía analítica se extendió especialmente por el ámbito angloamericano, por lo que supone el contexto intelectual en el que se desarrolla la filosofía de Arthur Danto. Por esta razón, partiré exponiendo este contexto para que pueda apreciarse también lo novedoso y valioso de su filosofía. El recorrido será temporal, de modo que se contemplen mejor el desarrollo y la unidad del pensamiento dantiano. En ese sentido, partiré del análisis de su primer artículo sobre arte, «The Artworld», en el que podremos ver cómo, enfrentándose a la estética analítica, aparecen ya algunos de los aspectos más importantes de su filosofía del arte. En segundo lugar, es importante analizar con detenimiento su filosofía de la historia. El análisis de la historia nos permitirá comprender, por un lado, la importancia que Danto le dará a la hora de abordar el arte, mientras que el carácter narrativo ayudará a comprender el giro hegeliano del pensamiento de Danto y su ulterior proclamación del «fin del arte». Estas relaciones ayudan, a su vez, a comprender la imbricación de los distintos aspectos de la filosofía dantiana.

Para comprender la unidad de fondo del pensamiento dantiano me parece que

hay que atender al proyecto que Danto concibió en sus inicios. Danto soñó en su juventud con un proyecto filosófico al estilo del filósofo George Santayana (1863-1952), al que conoció en el verano de 1950, cuando disfrutaba de su beca Fulbright (Danto, 2006 y 1988: XXVIII). Santayana fue un filósofo español, profesor en Harvard, que compuso *The Life of Reason* (1936), una obra en cinco volúmenes dedicados cada uno a un aspecto diferente de la razón: ciencia, arte, religión, política y sentido común. Por su parte, el interés de Danto se centraba en el ser humano y en profundizar cómo era posible la relación de este con el mundo. He comentado en el apartado anterior cómo Danto concibe al ser humano en cuanto que *ens representans*, un ser que se sirve de las distintas representaciones (el lenguaje, la historia o el arte) para relacionarse y comprender el mundo. En este sentido, la representación es, tal y como han señalado Lavagnino y Snyder (Snyder, 2018: 148-150), una pieza fundamental dentro de la filosofía dantiana, que dota de coherencia a su sistema filosófico.

El método para indagar estas cuestiones era, sin lugar a dudas, la filosofía analítica. Sin embargo, cabe señalar que Danto aportó innovaciones en los diferentes ámbitos que desarrolló de la filosofía analítica (Goehr, 2013). En primer lugar, llama la atención que con un artículo relativamente sencillo como «The Artworld» (1964) provocara tanto revuelo como el que causó dentro de la estética analítica, como trataré de mostrar, o que su primera obra importante, *Analytical Philosophy of History* (1965*b*), donde trató de mostrar qué tipo de conocimiento es la historia, supusiera el revuelo que ocasionó. En ambos casos tanto el arte como la historia son comprendidos como representación. Esta cuestión la vuelve a retomar en *Analytical Philosophy of Knowledge* (1968), donde Danto analiza concretamente cómo es el conocimiento. Sin embargo, la obra en la que debería de analizar qué tipo de representación es el arte[1] y que debería tener un título parecido a *Analytical Philosophy of Art* nunca llegó. Más bien, en 1981 publica *The Transfiguration of the Commonplace*. ¿Qué ocurrió para que se produjera este cambio? Necesitamos primero conocer sus comienzos en la filosofía analítica para ver cómo desarrolla su pensamiento en torno al arte y la historia que posteriormente se fundirán en su filosofía del arte.

MÁS ALLÁ DE LA FILOSOFÍA ANALÍTICA

La filosofía analítica es difícil de definir y, de hecho, entre los estudiosos no hay unanimidad respecto a la determinación de su comienzo, ni son claras sus divergencias con la llamada filosofía continental. Para muchos otros autores la filosofía analítica surge como reacción al idealismo alemán, y esta es la razón

por la cual opta por una forma diferente de hacer filosofía: se busca que sea más ligera, precisa y objetiva. Ahora bien, estas características no hacen referencia ni al contenido ni a su aspecto formal. Por eso, la cuestión importante respecto al comienzo no es tanto el cuándo sino cómo lo hizo, en reacción a qué y cómo se extendió. Hans Sluga lo resume de la siguiente manera:

> Siguiendo la práctica común, entiendo aquí que la filosofía analítica tuvo su origen en la obra de Frege, Russell, Moore y Wittgenstein, que se extendió a su vez sobre el empirismo lógico del Círculo de Viena, la filosofía inglesa del lenguaje ordinario del período de post-guerra, y sus descendientes americanos (Sluga, 1997: 17).

Se puede decir, efectivamente, que la filosofía analítica comenzó con la revolución de la lógica formal encabezada por Gottlob Frege y Bertrand Russell, pero no será hasta el giro lingüístico propiciado por el *Tractatus* de Wittgenstein cuando tome cuerpo. A partir de este giro se considerará de manera unánime que el modo de solucionar los problemas filosóficos debe enfocarse desde el lenguaje (Glock, 2012: 279). De todos modos, es importante matizar que aunque la filosofía analítica centre su atención en el lenguaje, eso no significa que reduzca todos los problemas a un nivel lingüístico. Merece la pena resaltar, como algunos autores han puesto de manifiesto, que la filosofía analítica «se interesa por el lenguaje porque le interesa el pensamiento, y está movida por el mismo afán de integración sistemática que ha caracterizado históricamente a la gran tradición filosófica occidental» (Conesa y Nubiola, 2002: 39).

En cualquier caso, la cuestión que está detrás del interés por el lenguaje es la confianza que pusieron los analíticos en que los análisis lógicos otorgarían a la filosofía el rango científico que necesitaba. Esta confianza fue alentada especialmente por el Círculo de Viena, que consideraba la filosofía como la disciplina mejor cualificada para determinar qué es un conocimiento científico. Según estos autores, dicha determinación se lleva a cabo principalmente según el principio de verificación (o verificabilidad): la necesidad de proporcionar hechos observacionales que corroboren las hipótesis científicas. Este criterio, tal y como explica Danto, se entendió dentro de la práctica filosófica de la siguiente manera: «Comprendemos una proposición si y sólo si conocemos qué *experiencias* pueden verificar la proposición o ser relevantes para su verificación. Cuando no podemos [...] tiene que carecer de significado» (1976: 35). Este punto, como veremos, será determinante en el análisis que se lleve a cabo en la filosofía de la historia, pues aunque Danto provenga del ámbito analítico rechazará este modo positivista de entender la filosofía.

En línea con lo anterior, también cabe decir que ha habido muchos autores que han insistido en poner el acento en las semejanzas de las dos corrientes

filosóficas más que en sus diferencias. Por ejemplo, Georg Henrik von Wright, en los albores de los años setenta, señaló cuáles eran los puntos comunes entre analíticos y continentales. Por un lado, en todos ellos encontramos un interés común por el lenguaje, la significatividad, la intencionalidad o la interpretación, así como una preocupación común por la metodología, la reflexión sobre las ciencias y el ahondamiento en la comprensión (Von Wright, 1981: 52). Hoy en día no es inusual seguir encontrando voces que apuntan en esa misma dirección (Borradori, 1996; D'Agostini, 2000; Glock, 2012).

Por otro lado, Glock también ha insistido en que el rechazo a la historia o historiofobia (como él la denomina) no es una cuestión exclusiva de la filosofía analítica, sino que también está presente en autores continentales como Nietzsche (Glock, 2012: 121-128), de la misma manera que pone de manifiesto que muchos autores analíticos se acercan, por un lado, a la historia de la filosofía y, por otro, a la filosofía de la historia.

Por tanto, la división entre analíticos y continentales no es tan sencilla como comúnmente suele considerarse. Hay muchos autores que no son fáciles de clasificar en una única tradición: analíticos que estudian filosofía de la historia, fenomenólogos centrados en el lenguaje y un sinfín de variantes posibles que enriquecen la práctica filosófica.

En este sentido, me parece destacable la figura de Arthur Danto por haber diluido las barreras entre ambas corrientes filosóficas. Este autor comenzó su recorrido intelectual en el ámbito de la filosofía analítica, pero al mismo tiempo se interesó por la historia de la filosofía y por los pensadores europeos. A su vez, aunque nunca dejó de considerarse un filósofo analítico, sí reconoció que las herramientas lingüísticas no le bastaban para dar cuenta de las cuestiones filosóficas a las que se enfrentaba, especialmente para la pregunta sobre qué es el arte.

Este autor se interesa por filósofos de la tradición europea nada fáciles de clasificar, como Friedrich Nietzsche, Jean-Paul Sartre o Hegel y, de hecho, consigue transformar la visión que se tiene de ellos en el mundo angloamericano. Especialmente significativo es el caso de Nietzsche: Danto mostró a la comunidad académica los motivos por los que debe considerarse como un filósofo y un filósofo interesado en los mismos temas que trabajan los analíticos (1965*c*).

Tal y como ha sido puesto de manifiesto por Tiziana Andina, Danto presenta a Nietzsche como filósofo utilizando un método interpretativo propio: en primer lugar, frente a la postura de Heidegger o Kaufmann, él centra su atención en los escritos póstumos y presenta la voluntad de poder como elemento esencial de su pensamiento. Con esta aproximación, consigue señalar las tesis fuertes del autor

y presentar un corpus coherente. Asimismo, muestra cómo el interés de Nietzsche por el lenguaje no es solo literario, sino que constituye el método de dilucidación propio de la filosofía. Por último, Danto defiende que Nietzsche no rechaza la idea de verdad por completo, lo cual haría irrisoria su filosofía, sino que es posible hablar en su obra de una idea de verdad en sentido pragmatista (Andina, 2013).

También, en su libro sobre Sartre, afirma rotundamente que la división entre analíticos y continentales no es solo estúpida, sino destructiva, pues en el fondo todos están tratando de hacer lo mismo (1975).[2] Por último, me parecen interesantes las palabras con las que cierra su libro *¿Qué es la filosofía?* porque en ellas puede verse no solo su interés por la historia, sino una concepción atemporal de la práctica filosófica:

> Hay un aspecto importante en el que todos los filósofos, a pesar de las condiciones históricas radicalmente distintas en las que escribieron y pensaron, son contemporáneos intelectuales. Los filósofos de hoy se ocupan a menudo de los argumentos, análisis y teorías de Platón y Aristóteles como de los de sus contemporáneos. Todas las disciplinas intelectuales tienen una historia, pero es casi exclusivo de la filosofía el que su historia sea llevada conscientemente en la mente de los que la practican como parte de su bagaje intelectual (Danto, 1976: 196).

No obstante, si bien es cierto que Danto se acerca a la filosofía continental y se interesa por la historia, también es cierto que, cuando empieza a desarrollar su trayectoria dentro del mundo de la filosofía analítica de la historia, se introduce por completo en la manera que esta disciplina tiene de analizar lo histórico.

Por otra parte, para comprender la revolución que supusieron sus tesis sobre arte, hay que tener en cuenta el contexto estético norteamericano de su momento. Aunque no pretendo realizar un examen minucioso del tema, considero importante situarlo en dicho contexto para valorar de manera adecuada sus aportaciones en este terreno.

En concreto, la *estética analítica* es una constelación de diversas tendencias y con distintas influencias. Puede afirmarse que la «estética analítica» nace a mediados del siglo pasado, en contraposición a la estética idealista y bajo la influencia de las reflexiones wittgensteinianas. Su fin es aportar un poco de claridad, especialmente al uso de los términos *arte, obra de arte* y *expresión artística*. A su vez, las reflexiones wittgensteinianas que influyen en los autores analíticos podrían resumirse en la inefabilidad estética, la imposibilidad de dar una definición de arte y la convicción de que la experiencia estética no es cognitiva, sino perceptiva o expresiva.

Frente a lo que se consideraba un uso inadecuado de los términos y las batallas históricas de los autores «continentales», la estética analítica se cuestionó, tal y como relata Pérez Carreño, la existencia misma de una esencia

artística: «En principio, y aunque no todos los autores analíticos estarían de acuerdo, no existe “el arte”, sino solo las artes. Por eso, el término “arte” se aplica a las artes sólo de modo extensivo» (1999: 93). Por esta misma razón, algunos filósofos consideraron que no era estrictamente necesaria una teoría sobre el arte para poder hablar de él. Estos autores encontraron en la teoría de los «parecidos de familia» de Wittgenstein un método suficiente para poder dar cuenta del arte sin tener que establecer una definición cerrada de arte.[3]

De este modo, se establecía un criterio descriptivo y no prescriptivo que facilitaba identificar obras de arte sin tener que aclarar qué era el arte. Así pues, en los años cincuenta, la estética analítica desarrolló una postura antiesencialista, antimetafísica y antiteórica que suponía un fuerte rechazo a la posibilidad de dar una definición del arte en términos esencialistas. Que Danto rebata el antiesencialismo y defienda que sí puede darse una definición del arte no significa que la teoría del arte dantiana no esté influida por los planteamientos wittgensteinianos. Al menos sus primeras tesis no se desarrollan tratando de distanciarse especialmente de sus teorías, como han puesto de manifiesto los análisis de Thériault (2010: 15-23) y Thomas-Fogiel (2016: 39-56). Asimismo también rehusaba barajar la condición histórica como un elemento propio del arte. Tal y como señala Carroll, la historia no fue un elemento muy tenido en cuenta dentro de las investigaciones sobre arte de los filósofos analíticos. Por esta razón, las tesis de Danto supusieron una innovación real (1999: 30-45).[4]

El principal representante de esta corriente fue Morris Weitz. En su artículo «The Role of Theory in Aesthetics» (1956) se puede encontrar una argumentación a favor de un concepto abierto de arte (*open concept*) y en contra de una búsqueda esencialista del arte (Weitz, 1956; 1989). Dicho de otra manera, Weitz considera una tarea vana la búsqueda de una definición de arte y, en cambio, sostiene que sí que podemos establecer un criterio que dé cuenta de cómo utilizamos dicho término, pues todos los objetos artísticos guardan un cierto «parecido de familia» que nos permitiría identificarlos de manera adecuada.[5] En vez de establecer una teoría sobre el arte, defiende que la consideración perceptiva es suficiente para distinguir una obra de arte y, por tanto, para poder aplicar de manera adecuada el término *arte*.[6] El papel de la teoría en estética no consiste en formular una definición, sino en otorgar criterios de valoración en el orden descriptivo.

Por supuesto, esta no fue la única tesis defendida dentro del ámbito analítico, pero sí consiguió extender un cierto *modus operandi* centrado en el lenguaje; es decir, en cómo utilizamos la palabra *arte* o cómo podemos definir su esencia. No obstante, a mediados de los años sesenta se comienza a cuestionar este tipo de

acercamiento y a abrir nuevas posibilidades. Es más, el artículo de Weitz es el origen de los intentos posteriores de conformar una definición de arte en términos de condiciones necesarias y suficientes.

También forma parte de esta corriente antiesencialista Maurice Mandelbaum, quien en cierto sentido reformuló el uso de los «parecidos de familia» (1965: 219-228), pues no creía que lo propio del arte fuera algo que pudiera verse a simple vista. Defendió que más bien debía atenderse a la propiedad relacional, al componente genético que le haría a algo pertenecer a esa «familia». Es decir, entre los miembros de una familia existen características que relacionan a unos con otros, constituyéndolos como, por ejemplo, padre, tío o nieto, y que, sin embargo, no pueden percibirse a simple vista. Con ello aludía a que todas las obras de arte están en relación unas con otras, así como con el estilo de otros artistas o con la propia historia del arte, constituyéndose ellas mismas como parte de esa historia. Sin embargo, como ocurre en el caso de la familia, esta no es una propiedad que pueda captarse con solo mirar, sino que reclama una mayor intervención intelectual.

Por otro lado, encontramos en el panorama de los años cincuenta autores que, en línea con el pragmatismo de Dewey, defendían que el propósito de una obra de arte es la generación de una «experiencia estética», no reducible al conocimiento del mundo. Entre ellos destaca Monroe Beardsley con su obra *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (1958). Más adelante se multiplicarán las teorías y los análisis del significado artístico y se desarrollarán modelos distintos,[7] pero el panorama presentado es suficiente para comprender por qué el planteamiento de Danto presentado en su artículo de 1964 provocó tanto revuelo y suscitó tanto interés.

Aunque podría pensarse que se trata de un simple artículo, lo cierto es que «The Artworld» consiguió revolucionar el panorama de la estética analítica expuesto hasta aquí. Su planteamiento fue novedoso porque se enfrentó a la extendida creencia que consideraba la percepción, lo visual, como el criterio absoluto de discernimiento entre el arte y aquello que no es arte. Para nuestro autor este criterio no era lo suficientemente válido, pues se sustentaba en un análisis inductivo que no ofrecía más que una generalización sobre qué obras podemos denominar *arte*, lo cual no implica su comprensión.[8]

En contraposición, comienza la búsqueda de un nuevo concepto que no esté ligado a lo perceptivo y, con ello, emprende el intento de proporcionar una definición de arte. Dicha búsqueda está profundamente marcada por el intento de desmontar la teoría que relaciona el arte con los «parecidos de familia». Dos rasgos definitivos le diferenciarán del resto de sus compañeros: por un lado, la

búsqueda de una definición atemporal de arte y, por otro, la reivindicación de la historia como algo necesario para comprender el arte, algo que causó una gran sorpresa.

Para Danto no se trata solo de una discusión teórica, sino que –digámoslo así– descubre un elemento sensible que desautoriza la teoría de los parecidos de familia. Es el caso de la *Brillo Box*. Esta obra de Andy Warhol invalida la teoría de la mera percepción, ya que se trata de cajas indiscernibles de los objetos cotidianos que imitan. Esta pieza, que vio por primera vez en 1964 en una exposición de la Stable Gallery de la East 74th Street de Nueva York, tendrá un impacto muy fuerte en este autor. De hecho, lo llevará a su primera incursión teórica en el mundo del arte (Danto, 1999*a*: 137; 2003*b*: 427). Pero las *Brillo Box* no solo son un catalizador, sino que se convertirán en el símbolo de su filosofía del arte, pues conseguirán transformar su reflexión sobre el arte y, por ende, la de la mayor parte de los filósofos de arte contemporáneos. Esta transformación viene dada por el cambio de pregunta que uno formula cuando las ve. La pregunta ya no consiste en qué es el arte, sino en por qué de estos dos objetos indiscernibles uno es una obra de arte y otro no.

Danto considera la cuestión de la indiscernibilidad como una piedra de toque filosófico desde la que se pueden abordar muchos problemas diferentes. De hecho, él mismo, en otras obras, hace una relectura de distintos problemas filosóficos desde esta perspectiva.[9] Así, desde este punto de vista enfoca cuestiones históricas como que Descartes se enfrente al problema de distinguir entre el sueño y la vigilia; que Kant trate de explicar la diferencia entre un acción moral y otra que se le parece, pero que no se adecua a la moralidad; que Hume plantee la posibilidad indiscernible de un mundo gobernado por la causalidad y uno en el que todo ocurriera azarosamente;[10] que Heidegger distinga entre una vida auténtica y una inauténtica, aunque no se puedan distinguir perceptiblemente y que Duchamp –cuyas producciones también incluye dentro de los problemas filosóficos–cree unas obras de arte que son indistinguibles perceptivamente de los homólogos reales (Danto, 1989*b*: 8).

De la misma manera, Danto considera que la obra de Warhol manifiesta la esencia del arte al ponernos en la tesitura de tener que distinguirla de la realidad. La diferencia del arte respecto de la realidad es considerada por Danto como la esencia del arte. Por esta razón, la definición del arte también tendrá que dar cuenta de esta distinción. En este sentido, tal y como apunta Carrier, las paradójicas cajas de Warhol exhiben en un momento concreto de la historia la esencia del arte, del mismo modo que ha ocurrido en otros momentos con el descubrimiento de la naturaleza de la acción o el conocimiento.[11] Así, puede

verse cómo el dilema de los indiscernibles usado por Danto muestra la necesidad de un cambio en la reflexión sobre el arte que dé cuenta de tales distinciones.

Por esta razón, Danto se distanciará no solo de las teorías neowittgenstenianas, sino también de la estética en cuanto *aisthēsis* (‘sensación, percepción’). Frente a los planteamientos vigentes en su época, este autor desarrollará una ontología del arte a través de la cual poder determinar los criterios esenciales del arte.[12] Adelantando lo que se verá más adelante, puede decirse que acaba definiendo que, aunque ambos objetos sean indiscernibles externamente, solo uno de ellos posee un significado encarnado y participa de un mundo constituido por teorías artísticas que forman parte de la historia del arte. Una caja y otra tienen distinto significado, lo cual implica que son ontológicamente distintas y pertenecen a mundos diversos. La captación del significado artístico, que solo posee una de las cajas, lleva a identificarla como una obra de arte.

El «mundo del arte» y el arte como representación

Aunque se trata de un texto relativamente temprano, ya encontramos en «The Artworld» unos planteamientos novedosos que, como decía, marcarán el resto de su teoría estética. El texto comienza directamente aludiendo a la teoría que considera el arte como un espejo en el que se refleja la realidad o, dicho de otro modo, a la consideración de que la tarea del arte es reflejar lo que ya existe. En este sentido, distingue entre la teoría del arte como imitación (*Imitation Theory of Art*) y la que debe ser la nueva teoría del arte, la que él está desarrollando, y que solo alude por medio de las siglas «RT» que deben corresponder a *Representational Theory*, a la consideración del arte como representación.

No cabe duda de que la primera teoría tiene su origen en la concepción socrático-platónica del arte. En la doctrina platónica se considera que el arte, entendido como mímesis, tiene una categoría ontológica de nivel inferior, ya que es considerado como la imitación de una imitación. Es decir, la representación de una cama está imitando al modelo real de cama, que es a su vez una copia de la idea de cama, si es que verdaderamente Platón consideró que podía haber ideas de este tipo. La función del artista es caracterizada, en boca de Sócrates, como la de un espejo que refleja imperfectamente la naturaleza.

Puesto que el arte solo refleja lo que ya es, resulta cuando menos molesto, ya que no otorga ninguna ganancia cognoscitiva y puede llevar a los jóvenes a un mundo de apariencias, razón por la cual resulta inconveniente en una ciudad ideal. Esta teoría desempeña un papel esencial en la historia del arte y de la

estética, y por ello será necesario contrastarla de manera más detallada y profunda con la teoría de Danto, lo que haré al hablar de cómo este autor plantea el sometimiento filosófico del arte. Baste ahora decir que en «The Artworld» el filósofo americano asume que así es como se ha transmitido la teoría mimética. Al menos, hasta la llegada de los impresionistas y, especialmente, de los postimpresionistas.

El arte postimpresionista ya cuestionaba la teoría vigente,[13] por lo que los teóricos e historiadores del arte trabajaron para hacerla más abarcadora y poder así dar cuenta de los nuevos elementos artísticos. Aunque el postimpresionismo provocó una revolución conceptual que puso en entredicho la teoría mimética, no acabó completamente con ella, pues la preocupación de los artistas posteriores, como los fauvistas, los expresionistas, los futuristas o los cubistas, seguiría siendo cómo poder representar de la mejor manera posible la realidad que veían. Aunque eso implicara, sorprendentemente, deformar la representación o simplificarla al máximo, pues también se comenzaba a comprender lo importante que era expresar la propia mirada. La teoría volvió a sufrir un nuevo golpe con la aparición de la fotografía, pues esta reflejaba la realidad exactamente tal y como es.

Las *Brillo Box* de Warhol no son el único ejemplo. El filósofo americano ofrece varios casos de obras de arte que muestran rasgos indiscernibles de sus homólogos cotidianos, que ejemplificarían también que la teoría mimética es incapaz de explicar algunas obras de arte contemporáneas. El primer caso al que alude es el de las «camas» de Rauschemberg o de Oldenburg, pues estas obras no intentan reflejar lo que es una cama, sino que ellas mismas son directamente camas. Con estos ejemplos, Danto está tratando de mostrar que la representación artística va más allá de la realidad. Es más, que solo entendemos la obra en tanto que obra cuando nos damos cuenta de que no es la realidad. Lo cual implica, inexorablemente, tener alguna idea de lo que es la realidad.

Por último, expone otro ejemplo de obras que resultan indiscernibles de sus homólogos reales. Narra un experimento mental en el que se pediría a dos pintores que representaran la primera y la tercera ley de Newton. Esta demanda podría tener como resultado dos representaciones idénticas, que solo pueden distinguirse cuando se nos explica que una tiene que ver con la primera ley y la otra con la tercera. Por tanto, de nuevo la identificación visual no basta para poder caracterizar un objeto como obra de arte. Evidentemente, se trata de casos extremos; con esto Danto no está defendiendo que toda obra tenga que ser explicada para ser comprendida, sino que para ser comprendida como arte debe estar dentro del «mundo del arte».

No obstante, qué duda cabe, el ejemplo que más fama ha tenido es la *Brillo*

Box de Warhol. Aunque puede cuestionarse que sea una obra completamente indiscernible de su homólogo comercial, lo cierto es que Danto considera que plantea la cuestión sobre la identidad ontológica del arte de manera adecuada. Es necesario remarcar que Danto es consciente de que hay otras obras, también anteriores, como *Fontaine* de Marcel Duchamp, que ya plantean la cuestión de la imperceptibilidad visual y de la autorreflexividad. Sin embargo, cuando se expuso, los teóricos todavía no estaban preparados para que una obra de ese estilo despertara su conciencia y sirviera como detonante de una filosofía del arte.

Pese a su importancia y a la relevancia que también tuvieron otras obras conceptuales, Danto considera que es la obra de Warhol la que estaba en el momento oportuno para que un filósofo fuera capaz de comprender su pregunta y a partir de ahí desarrollara una filosofía del arte capaz de dar cuenta de este tipo de obras. Por esta razón, debe entenderse la alusión reiterada a la obra de Warhol no como si fuera la primera en plantear este tipo de preguntas, sino como un punto clave de un proceso que, efectivamente, ya había empezado con Duchamp. En este sentido, Danto se sirve de Warhol de la misma manera que Heidegger se sirvió de Nietzsche para expresar el fin de la metafísica.

La pregunta que nos hacen plantearnos las *Brillo Box*, por tanto, ya no es si son arte, sino ¿por qué estas son una obra de arte y las del supermercado no?[14] La obra warholiana es tan parecida al homólogo real que cuestiona ella misma por qué es considerada como arte. En este sentido, la *Brillo Box* es en sí misma una reflexión sobre el arte, símbolo de que el arte ahora está capacitado para realizar la pregunta filosófica sobre la naturaleza del arte. Veamos con más detenimiento su planteamiento.

La ontología como respuesta a los indiscernibles

La propuesta de Danto en este primer artículo se basaba en afirmar que para llevar a cabo la distinción entre lo que es arte y lo que no, no basta la percepción, sino que se necesita tener en cuenta la «teoría del arte» en la que ha sido hecha y en la que era interpretada. Uno de los motivos fuertes por los que Danto rechaza la concepción perceptualista se debe a su filosofía de la mente. Se trata de una filosofía que comparte los principios de la teoría modular de la mente, que concibe que la mente posee diversos módulos independientes entre sí, cuyo funcionamiento no es susceptible de ser afectado por conocimientos previos, creencias, conceptos o deseos.[15]

Lo relevante de esta teoría para Danto es que muestra que, tal y como señala

Alcaraz, «el contenido de los estados perceptivos se fija por un procedimiento independiente de los procesos cognitivos» (2006: 29). Desde este planteamiento se considera, además, que determinados animales poseen cierta habilidad para reconocer objetos, aunque ello no implique que posean conocimiento intelectual. Es decir, se considera que es posible que algunos animales, como las palomas, puedan ver y reconocer objetos, aunque no haya certeza sobre ello. Sobre esta base perceptiva, Danto llega a defender que a nivel de visión nos encontramos al mismo nivel que las palomas.[16] Esto se debe a que su concepción de la percepción visual depende estrictamente de su idea de nuestra evolución como especie, y niega la posibilidad de que pueda modificarse o ampliarse a lo largo de la historia.[17]

Con la asunción de esta teoría, el filósofo norteamericano ratifica su experimento de los indiscernibles, puesto que confirma que no hay nada a nivel de la percepción que nos permita distinguir entre esos dos objetos aparentemente iguales.[18] De esta manera, presenta un criterio no perceptivo que permite explicar las diferencias ontológicas entre obras de arte y meros objetos, como ocurre en el dilema de los indiscernibles. Por esa razón, Danto puede afirmar que «ver algo como arte requiere algo que el ojo no puede captar: una atmósfera de teoría artística, un conocimiento del mundo del arte: un “mundo del arte”». En palabras de Danto: «To see something as art requires something the eye cannot decry –an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art: an artworld» (1964: 580).

La apreciación de la obra de arte, por tanto, no se encuentra a nivel perceptivo, sino a nivel intelectual. Al mismo tiempo, como señala con acierto Alcaraz, la noción de «mundo del arte» tiene un doble papel puesto que «de un lado, sería un requisito ontológico para la existencia del arte y del otro tendría un papel epistemológico en la identificación e interpretación de las obras de arte» (Alcaraz, 2006: 88).

Suele identificarse esta propuesta con lo que se ha llamado la teoría institucional, ya que Danto considera que no basta atender a la mera obra para poder calificarla como artística: una obra solo puede considerarse como «arte» dentro del complejo entramado que constituye el «mundo del arte». Sin embargo, el hecho de que el «mundo del arte» comporte un gran peso teórico y sirva como un criterio de identificación se ha comprendido en muchas ocasiones como si solo fueran los expertos conocedores de esa teoría los que tienen legitimidad para determinar externamente lo que es el arte. Una de las principales corrientes que derivaron de esa comprensión fue la teoría institucional del arte defendida por George Dickie. De hecho, Dickie presentó

esta teoría como resultado de lo que había leído en Danto.[19]

Sin embargo, aunque Danto aceptó e incluso agradeció haber servido de inspirador para esta teoría, también rechazó rotundamente que fuera una lectura adecuada de su propuesta.[20] No lo es, puesto que Dickie otorgó un gran peso al aspecto sociológico de su teoría, y señaló el papel de las instituciones como las autoridades que determinan qué es una obra de arte. Esta es la postura a la que Danto se enfrentó. Dickie llevó a cabo años después, en 1984, una reformulación que contiene una elaboración más matizada de lo que significa el marco institucional en el cual se desarrolla la producción del arte.[21]

En cualquier caso, la propuesta dantiana en ningún momento deseaba tener un carácter normativo que diera la clave para poder distinguir la obra de arte de un objeto que no lo es, sino más bien un carácter descriptivo que permitiera explicar por qué algo es considerado *de facto* una obra de arte. Por esta misma razón, frente a Dickie, tampoco consideraba que nadie pudiera arrogarse el papel de representar el «mundo del arte», ni mucho menos formar una pequeña élite de los destinados a determinar la separación del arte de lo que no lo es.

Si tenemos en cuenta lo que Danto amplía en obras posteriores, se entiende mejor su tesis. En un primer momento, reivindica la necesidad de atender al universo teórico-histórico en el que cada obra es producida para poderla interpretar. Pero más adelante también especifica que «el mundo del arte», más que aludir a instituciones artísticas, se refiere al contexto teórico-histórico, compartido por los coetáneos, en el que toda obra se inscribe. Por tanto, parece claro que la propuesta de Danto no tiene un corte institucionalista, sino más bien cognitivista.

Precisamente por el peso otorgado al aspecto cognitivo fue criticado por el filósofo Benjamín R. Tilghman.[22] Según este autor neowittgensteniano, Danto intelectualiza el arte, alejándolo de la sensibilidad que siempre lo ha caracterizado. También critica el «mundo del arte» dantiano, por entenderlo como una mera entidad lingüística, constituida en el lenguaje corriente por las teorías, las interpretaciones y las descripciones del arte. Esta interpretación le lleva asimismo a achacar a Danto que no diga nada «acerca de cómo el lenguaje conecta con las actividades de los artistas y las reacciones de su audiencia ni cómo –o sí– estas teorías [...] están enraizadas en esas actividades y toman su sentido de ellas» (Tilghman, 2005: 120).

Considero que esta crítica no resulta convincente, ya que, en primer lugar, para Danto el «mundo del arte» no hay que entenderlo como una mera entidad lingüística, sino como la imbricación entre teoría, historicidad y práctica artística

que va remodelando el «mundo del arte». Además, aunque Danto critique la reducción del arte a lo perceptivo y/o a la belleza, e incluso a la noción de experiencia estética, no rechaza por completo las cuestiones sensibles del arte. Como se verá más adelante, para Danto el arte se encuentra encarnado, lo cual no solo implica que posee un aspecto sensible, sino que cuando se capta también puede tener una repercusión afectiva en el espectador.

No obstante, la crítica más fuerte de Tilghman no va encaminada hacia la noción de «mundo del arte», sino hacia el planteamiento ontológico del experimento de los indiscernibles. A este autor no le parece acertado enfocar la cuestión desde la problemática de tener que distinguir entre obras de arte y cosas reales, ya que dicho problema esconde un dualismo de tipo cartesiano que no permite dar cuenta del arte:

> En nada de esto alcanzaremos algo que pueda ser inequívocamente descrito como la cosa real, y en consecuencia, la distinción obra de arte/cosa real sigue sin estar clara y, lo que es más importante aún, resulta de nula ayuda para comprender el concepto de arte o para clarificar alguno de los problemas sobre la descripción o apreciación del arte que nos han causado perplejidad. En la ontología no ha de encontrarse ninguna solución a estos problemas (Lech-Piwowarczyk, 1993).

Aunque considero que el experimento de los indiscernibles sí le permite a Danto dar cuenta de que la diferencia radical del arte reside en ser una cosa distinta de la realidad, es cierto que tiene sus dificultades. Más que la crítica de Tilghman considero que cabría cuestionar a Danto que la indiscernibilidad sirva para dar cuenta del arte más allá de las artes visuales. A pesar de estar de acuerdo con esta última cuestión, considero que es necesario ver el resto de puntos de su filosofía del arte para comprender mejor la teoría dantiana, pues si solo nos quedáramos en este punto, se tendría un criterio para distinguir el arte de los objetos cotidianos, pero poco más podría decirse sobre cómo entender las obras de arte.

Como puede verse, «The Artworld» originó una amplia discusión sobre las cuestiones de la ontología y lo sensible. Sin embargo, pocos se han parado a extraer las implicaciones que tiene el hecho de considerar su carácter histórico. Por esta razón, me parece importante poner de manifiesto cómo el filósofo norteamericano explica la configuración histórica del arte dentro de este primer acercamiento suyo a la filosofía del arte.

La configuración histórica del arte

Como hemos visto hasta ahora, Danto se preguntaba qué había ocurrido en el «mundo del arte» para que las *Brillo Box* fueran consideradas, *de facto*, una obra

de arte. El filósofo es consciente de que esta obra, al igual que el resto del arte pop, no habría sido calificada como arte en otro tiempo. De hecho, algunos críticos, como Greenberg, se negaban a aceptarlo como tal en aquel momento. Esta respuesta nos remite a la famosa sentencia del historiador del arte H. Wölfflin, en la cual se inspira: «No todo es posible en todo momento».[23] Esta afirmación condensa gran parte de lo que Danto defiende. Con ella quiere decir que nuestra «representación» del arte se configura históricamente, y que eso lleva a considerar que la «representación» del arte ha ido cambiando a lo largo de los siglos, porque han cambiado también tanto las circunstancias históricas como la teoría de lo que es el arte.

Por mucho que hoy en día puedan admirarse las pinturas rupestres como muestra del avance de la humanidad primitiva, no se las puede considerar obras de arte, pues los que allí representaron las imágenes carecían por completo de un concepto de «arte». Esas imágenes eran probablemente concebidas como elementos mágicos gracias a los cuales se creía ejercer algún tipo de poder sobre las presas representadas. A este respecto afirma Danto que «a los pintores de Lascaux nunca se les hubiera ocurrido que estaban produciendo *arte* en esos muros. A menos que hubiera habido estetas neolíticos» (Danto, 1964: 581). Otra manera de considerarlo es afirmar que estas pinturas solo pudieron ser entendidas como «arte» cuando fueron impregnadas de una teoría que incluía pinturas de ese tipo bajo la categoría de arte.

El concepto de arte tal y como lo entendemos hoy no llega hasta el comienzo de lo que Belting ha denominado la «era del arte». Y, como se verá más adelante, este concepto cristalizará a través de la obra de Vasari, que desde su publicación se convierte en la base de los estudios de historia del arte. No obstante, Danto considera que hasta el siglo XX no se alcanzaron las condiciones históricas necesarias para que el arte estuviera preparado para adentrarse en su propia esencia. Desde esta concepción histórica del arte, explica por qué tanto la teoría como la práctica artísticas suelen ir de la mano y alude, en último término, a una particular concepción de desarrollo interno de la historia que está influida por la concepción histórica hegeliana, como se verá en el siguiente capítulo.

Sin duda, en este primer artículo, Danto señala con gran agudeza el problema al que se enfrenta la filosofía del arte, pero todavía no es suficiente su explicación del «mundo del arte» para dar cuenta de los cambios que el arte ha sufrido. Según sostiene Lafferty, Danto no es capaz de dar una alternativa real porque su propuesta presenta una circularidad interna. Esta circularidad consistiría en que para saber qué es arte debe saberse de antemano lo que es el arte.[24] No obstante, dicha circularidad puede salvarse si se entiende que el

«mundo del arte» no es una determinada teoría que se pueda conocer, sino que remite al conjunto de teorías artísticas generadas por teóricos, artistas y obras en el momento histórico en el que conviven. Ni siquiera cuando Danto dé su definición de arte, lo cual no hace en este artículo, debe esta entenderse como un modelo por conocer y seguir, sino más bien como un planteamiento de las condiciones de posibilidad que toda obra de arte ha de cumplir para ser tal. En este sentido, el «mundo del arte» (*artworld*) debe comprenderse más bien como la atmósfera artística que todos respiran, de la que todos se nutren y a la que todos aportan.

Dentro de esta atmósfera, claro está, se encuentran las teorías del arte, entendidas aquí como planteamientos teóricos que legitiman el tipo de arte que se hace. Por tanto, puesto que el mundo del arte es una retroalimentación entre teoría, historia y práctica artística, debe comprenderse que vaya variando a medida que los diferentes componentes cambian. En este sentido, hay que tener en cuenta que las teorías acerca de lo que es el arte se elaboran en momentos particulares de la historia, lo que explica que hayamos considerado como «arte» cosas distintas a lo largo del tiempo. En cada momento, las distintas teorías han indicado cómo se podía ver algo como «arte». Por esta razón se puede entender, por ejemplo, que objetos que eran simples artefactos en otras épocas hoy en día sean considerados como obras de arte y se expongan en museos y galerías.

Al mismo tiempo, cabe señalar que el «mundo del arte» también hace referencia a la matriz de estilo y la agrupación de los diferentes estilos que se han desarrollado en la historia del arte. Los estilos, las prácticas, remiten en arte unos a otros generando un mundo propio. Así, por ejemplo, el estilo «pop art» de Warhol no se comprende si no se tiene en cuenta el contexto artístico de ese momento, en el que triunfaba el expresionismo abstracto.[25] A este respecto Danto considera que, cuanta mayor variedad haya de estilos y prácticas, mayor enriquecimiento supondrá para el mundo del arte:

> Cuanto más grande sea la variedad de predicados artísticamente relevantes, serán más complejos los miembros individuales pertenecientes al mundo del arte (*artworld*); y cuanto más conozca uno los componentes del mundo del arte, será más rica la experiencia de cada uno de sus miembros (1964: 583-584).

Como puede verse, son ya varios los aspectos fundamentales de su filosofía del arte que aparecen aquí. Pese a que su propuesta inicial no presenta grandes complejidades, lo diferencial y valioso es que trata de romper con la visión unívoca y tradicional del concepto de arte como mera mímesis, así como de acabar con la idea de que basta la percepción para poder captar qué es el arte. Por otro lado, ya en este primer acercamiento a la cuestión artística pueden verse

algunos de los rasgos definitorios de la filosofía del arte de Danto: la convicción de que el arte es una cuestión cognitiva y que, por tanto, las obras tienen un mensaje que el espectador interpreta; la enunciación del dilema de los indiscernibles, y, finalmente, la consideración del papel de la historia tanto para la conformación del arte como para la interpretación correcta de las obras.

Con la propuesta del «mundo del arte» Danto establece ya un marco para la clasificación de lo artístico que justificaría una definición de qué es el arte, pero no determina todavía la diferencia ontológica de las obras de arte. Aunque este texto contenga muchos de los elementos esenciales de su filosofía del arte, razón por la cual nunca hay que perderlo de vista, habrá que esperar a obras posteriores para poder tener una respuesta más completa a la pregunta sobre qué es una obra de arte y cuál la diferencia con respecto a su homólogo real. Por esta misma razón, es necesario recordar una vez más que su teoría solo debe juzgarse teniendo en cuenta el conjunto de su obra. Obviamente, para realizar esta operación de juicio también hay que reconocer los cambios producidos en su pensamiento.

Como dije al inicio, lo lógico en el desarrollo de su proyecto hubiera sido que Danto dedicara una obra al arte, que según el proceso seguido hubiera debido llevar por título *Analytical Philosophy of Art*. Sin embargo, su primer estudio monográfico sobre arte, la obra con la que nos encontramos en 1981, es *The Transfiguration of the Commonplace*. El libro sigue todavía patrones analíticos, pero también muestra ya una contaminación de ideas hegelianas, especialmente relacionadas con la importancia de la historia. Para comprender cómo se desarrollan esas ideas es necesario pasar por el análisis de su filosofía de la historia para comprender qué cambios se dan en su pensamiento y cuán cruciales son.

LA PROPUESTA DANTIANA DE LA COMPRENSIÓN HISTÓRICA

Muchas veces se ha comprendido y expuesto el pensamiento dantiano como una sucesión de cambios intelectuales y se ha resaltado la incoherencia en los distintos enfoques de su filosofía: entre las tesis defendidas en su filosofía analítica de la historia y su aceptación de las tesis hegelianas, así como entre su filosofía del arte y el resto de sus trabajos filosóficos. La dificultad principal a la hora de analizar su pensamiento es el largo periodo en el que lo desarrolló. Este es uno de los motivos que más incomprensión ha generado, unido al hecho de que su vasto conocimiento ha hecho que los distintos especialistas estudien solo un elemento de su filosofía. Sin embargo, considero que una visión de conjunto y un examen profundo de su obra muestran una fuerte coherencia.

De hecho, puede decirse que el acercamiento de Danto a la filosofía de la historia puede rastrearse ya desde sus años universitarios. Entre todos los profesores que tuvo hay dos que influyeron de manera decisiva en su pensamiento (Danto, 2013*b*). Fueron el famoso filósofo Ernest Nagel y la sucesora de la cátedra de Cassirer, Suzanne K. Langer. Nagel, experto en filosofía de la ciencia, distinguió en su obra *The Structure of Science* (1961) los modelos deductivo y probabilístico, el funcional y el genético, y señaló este último como el más cercano a la explicación histórica. Por su parte, Langer escribió una obra que muestra muy bien cuál pudo ser su influencia en Danto: *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art* (1942).

El ambiente en el que se inscriben estos profesores, dentro de la filosofía analítica de la historia, es plenamente positivista. A partir del siglo XIX, y de autores como Leopold von Ranke, la historia perdió el carácter narrativo que siempre había tenido[26] o al que, al menos, había estado vinculada desde que los cronistas comenzaron a utilizar la prosa para distinguirse de los trovadores medievales y sus historias en verso.[27] Paul Ricoeur hace una interesante distinción de las razones del eclipse de la narración en la historiografía francesa e inglesa. En la primera, la razón sería el desplazamiento del objeto histórico: «ya no es el individuo agente, sino el hecho social en su totalidad» (1987: 174), mientras que en el positivismo lógico inglés, «el eclipse de la narración procede más bien de la ruptura epistemológica entre la explicación histórica y la narrativa» (1987: 174). En cualquier caso, como se verá al final de este capítulo, el carácter narrativo no volverá a retomarse hasta el siglo XX.

Mientras en el ámbito alemán, y por su influencia en el francés, se desarrolla una filosofía muy ligada al historicismo, como reacción a la filosofía idealista comenzó, especialmente en Inglaterra y Estados Unidos, el desarrollo de lo que hoy en día se denomina «filosofía analítica». Esta también soñaba con incorporar la objetividad científica a la filosofía. En su caso, el medio a través del cual pretendía conseguir esta aspiración era principalmente el análisis lingüístico. Pero incluso en este contexto Danto hará grandes aportaciones, a veces demasiado poco tenidas en cuenta. No obstante, donde más influirán será en su propio pensamiento, lo que provocará un inesperado giro hacia el hegelianismo, tal y como veremos en el último apartado de este capítulo.

La función de las leyes generales en la historia

En el caso concreto de la filosofía analítica de la historia hay que tener en

cuenta la monopolización que había en los años sesenta del modelo de Carl Gustav Hempel (1905-1997). La aportación más destacada de este autor a la filosofía analítica de la historia es su artículo de 1942, «La función de las leyes generales en la historia» (en Hempel, 1988: 307-324). En él lleva a cabo una investigación crítica de los términos de las ciencias histórico-sociales con el fin de reconducir la historiografía al denominador común de las ciencias empíricas. Como afirma D'Agostini, el análisis lógico-lingüístico ahondaba en el problema clásico de la metodología histórica sobre la naturaleza de las causas históricas (D'Agostini, 2000: 324). Lo diferencial de Hempel fue defender que estas causas estaban intrínsecamente relacionadas con leyes universales, de modo que es la ley universal la que nos permite dar cuenta de las causas de un acontecimiento. En este sentido, como el propio Hempel afirma, «las leyes generales tienen funciones totalmente análogas en la historia y en las ciencias naturales» (Hempel, 1988: 233).

En este punto es imprescindible concretar qué se está entendiendo aquí por ley general. Hempel la comprende como un enunciado de forma condicional universal que puede ser confirmado o rectificado por hallazgos empíricos adecuados. Su principal función es conectar hechos, establecer sus causas y efectos, y presentarlos a través de una explicación o predicción. En suma, lo que se denomina modelo nomológico-deductivo de explicación, también conocido gracias a Dray (1957: 1-58) como *Covering Law Model* («modelo de cobertura legal», en adelante *CLM*), que defiende que un acontecimiento se explica cuando es «cubierto» por una ley. Dicho con otras palabras, considera que ofrecer una explicación de un acontecimiento es subsumirlo bajo una ley general.

Una explicación, a su vez, es un razonamiento con premisas y conclusiones; por tanto, se trata de buscar las premisas causantes de cada conclusión. Según Hempel, tanto a la ciencia experimental como a la ciencia histórica se les presentan lo que denominaríamos «hechos brutos», que solo adquieren significado cuando se establecen sus causas y efectos. Por eso no puede haber descripciones puras, sino solo explicaciones en las que es el sujeto el que establece cuál es la ley bajo la que se subsumen determinados hechos.

Según lo que se acaba de decir, el *CLM* rompe conscientemente con la tradicional distinción entre ciencias naturales y ciencias del espíritu, en terminología de Wilhelm Dilthey, porque admite el ser aplicado en ambas ciencias.[28] Así, la ciencia empírica puede desarrollar explicaciones (búsqueda de condiciones determinantes de un hecho acontecido) y hacer predicciones (derivar efectos de ciertas condiciones iniciales); y, a su vez, la explicación histórica puede buscar las causas y las relaciones entre los distintos acontecimientos: «La explicación histórica aspira a demostrar que el hecho en

cuestión no fue por “azar”, sino que podría esperarse en vista de ciertos antecedentes o condiciones simultáneas» (Hempel, 1988: 238).

Hempel ofrece ejemplos explicativos tanto de fenómenos naturales como de acontecimientos humanos y, en ambos, considera que, de manera explícita o implícita, siempre se está trabajando con hipótesis universales. De no ser así, las explicaciones tendrían un carácter arbitrario. Por tanto, considera que es el establecimiento de leyes concretas y generales lo que otorga el rango científico a la historia.[29] Con ello, muestra que el modelo nomológico-deductivo de explicación, que parecía exclusivo de la ciencia empírica, también es aplicable a la historia.

Aunque a continuación se verán las dificultades que tiene este modelo para explicar los acontecimientos humanos, querría resaltar antes que el modelo de explicación que Hempel propone es tan amplio y general que nos pone, en último término, frente a un problema metodológico esencial: cómo ordenar la información que nos llega, establecer relevancias y dotar de significado a los hechos. Yendo un poco más allá de lo expuesto por Hempel, podríamos decir que este modelo es aplicable a todo discurso que pretenda tener valor cognoscitivo y explicar un hecho, ya sea este ciencia, historia o filosofía. Sin embargo, la aplicación de este modelo se ha impuesto principalmente en el ámbito histórico, determinando de una manera muy concreta el enfoque y las problemáticasde esta disciplina durante décadas. De hecho, desde la aparición del mencionado artículo hasta casi el final de los años sesenta, la controversia principal dentro de la filosofía analítica con respecto al conocimiento histórico giró en torno a la discusión sobre si el modelo de explicación nomológicodeductivo, propio de las ciencias naturales, era o no válido para la historiografía.

Las limitaciones del *CLM* empezaron a manifestarse en cuanto, desde el marco de la propia filosofía analítica, se intentó medir la aplicabilidad del modelo al trabajo de los historiadores. Las dificultades surgen en el momento en el que un modelo tan acentuadamente normativo se confronta con el conocimiento histórico *de facto*, ya que no logra ni proporcionar los resultados esperados ni cubrir las expectativas anunciadas, puesto que las leyes generales no tienen la misma aplicación en las ciencias experimentales que en la historia. Hay que resaltar que Hempel aceptaba que las hipótesis universales no se podían aplicar con la misma necesidad a los acontecimientos humanos que a los mecánicos, y por eso especificaba que las explicaciones históricas deberían denominarse «esbozos de explicación» (*explanation sketches*) y que deberían ser completadas paulatinamente. Pese a estas matizaciones, la discusión con Hempel alcanzó su punto crítico cuando resultó difícil avanzar sin romper con la hipótesis central

según la cual la explicación histórica no difería en lo fundamental de la explicación del resto de las ciencias.

En un artículo de 1995, «The Decline and Fall of the Analytical Philosophy of History», Danto pone de manifiesto que Hempel fue asumiendo las diferentes críticas que le hicieron hasta que, de algún modo, refutó sus propias teorías (Danto, 1995). De hecho, en los años cincuenta Hempel escribió varios artículos donde, según Danto, fueron derribados los pilares de los programas de reconstrucción del positivismo lógico.[30] La explicación de este declive y el desarrollo de nuevos modelos de explicación nos llevarán a comprender la recuperación de la narración en la filosofía de la historia.

Para explicar el declive positivista de la filosofía analítica de la historia hay que aludir a dos hechos: las críticas que se generan en el seno de la filosofía de la ciencia y el auge de la perspectiva pragmática con el movimiento del *ordinary language*.

En cuanto a las primeras, es necesario nombrar aquí a otro de los grandes filósofos de la ciencia en el siglo XX, Karl Popper (1902-1994). Popper expuso en *La lógica de la investigación científica* (1934) su tesis de la falsabilidad, según la cual una teoría de las ciencias empíricas nunca puede ser probada, pero sí falsada (refutada mediante un contraejemplo). El falsabilismo asestó un duro golpe al verificacionismo, ya que eliminaba para siempre la convicción de que existían teorías seguras. Puesto que las teorías científicas nunca pueden verificarse por completo, lo único que cabe hacer es intentar falsarlas. Cuanto más se haya intentado demostrar (sin éxito) su falsedad, más seguras serán, pero dicha seguridad será siempre provisional. Lo importante a la hora de valorar cada nueva teoría es saber hasta qué punto puede explicar las cuestiones que refutaron sus predecesores.

La teoría de Popper fue, a su vez, cuestionada por Thomas Kuhn. Este autor mantiene en su libro *The Structure of Scientific Revolutions* (1962) que la historia de la ciencia consiste en «cambios de paradigma» más que en desarrollos racionales (Kuhn, 1962), lo cual implica que las teorías científicas no pueden explicarse al margen de su contexto histórico o sociológico. Hans-Joham Glock apunta que Kuhn y otros autores como Feyerabend «orientaron la filosofía de la ciencia desde unas cuestiones metodológicas ahistóricas hacia la historia y, en menor medida, a la sociología de la ciencia» (Glock, 2012: 71).

Con la introducción de la historia en el seno de la explicación científica se abría paso a la duda sobre si las teorías seguirían siendo universalmente válidas para todo tiempo y espacio o su justificación se circunscribiría a un momento determinado. Para Danto este hecho es sumamente importante ya que, como explica en un artículo dedicado a este tema, le interesa subrayar que «el

problema de explicación histórica pertenece él mismo a la historia y que tiene una historia propia, y que una solución del problema puede y debería ser evaluada de acuerdo con él» (Danto, 2003*a*: 206). Es decir, que no se puede dar cuenta de una teoría sin tener en cuenta el momento histórico en el que se inscribe.

El segundo hecho que contribuye al desprestigio del positivismo dentro de la filosofía analítica de la historia es el auge tanto del pragmatismo como del movimiento del *ordinary language*. En sus inicios, el pragmatismo fue visto como una ruptura con la filosofía analítica y el positivismo, tratando de poner el acento en la experiencia y generando mucha reflexión, aunque no propiamente en el ámbito de la filosofía de la historia. Por otro lado, el movimiento de *ordinary language* llevó a cabo una fuerte crítica a la explicación causal, lo cual hizo desarrollar modelos alternativos que pudieran explicar los hechos históricos llevados a cabo por medio de acciones humanas. Por esta razón, a partir de los años cincuenta, los análisis de la filosofía analítica de la historia y de la filosofía de la acción irán acercando sus caminos (D'Agostini, 2000: 325) en busca de un nuevo modelo de explicación que dé cuenta de la peculiaridad de los hechos históricos, aunque no por ello supongan una ruptura total con el *CLM*. A su vez, la conexión del ámbito histórico con el de la acción supondrá una revalorización de la comprensión y la apertura de una brecha a través de la cual se podrá recuperar el carácter narrativo de la historia.

Entre los autores que proponen durante estos años nuevos modelos de explicación del estudio de la historia dentro de la filosofía analítica destacan Gilbert Ryle, Patrick Gardiner, William Dray y Arthur Danto. En su estudio sobre la mente, Ryle dialoga con la crítica a la explicación causal de la historia. Defiende que las explicaciones por medio de causas son insuficientes para dar cuenta de fenómenos como las intenciones, disposiciones o voliciones (Ryle, 1949). Considera que este tipo de fenómenos no pueden explicarse a través de causas, sino que para dar cuenta de ellas hay que colocar al agente en el marco de su comportamiento habitual. Es en ese ámbito donde puede comprenderse de manera adecuada el sentido de sus acciones.

Gardiner, por su parte, también se interesa por analizar las regularidades de la conducta (*lawlike explanations*), pero sin caer en lo que él denomina «reificación categorial» de los hechos históricos. Esta reificación consiste en considerar que a través de la explicación se está mostrando realmente lo ocurrido en el pasado. Frente a esta postura, Gardiner desea mostrar el papel que desempeñan los intereses del historiador a la hora de narrar lo ocurrido y cómo es él, a través del lenguaje utilizado, el que otorga a su narración una consistencia unitaria. Con ello, este autor refuerza la teoría que considera que es imposible conocer el

pasado y muestra que, en el estudio histórico, de lo que se trata es de dar razones suficientes que justifiquen las afirmaciones o caracterizaciones históricas que se hagan.[31] Por tanto, hace recaer gran parte del peso del sentido sobre el lenguaje y la terminología que se usa para dar unidad a lo presentado, unidad que «depende entre otras cosas de la elección, punto de vista, propósitos y convivencia de los hombres» (Gardiner, 1961: 58-59). Es decir, depende de la interpretación y presentación de los hechos que ofrece el historiador.

A su vez, en su libro *Laws and Explanations in History* (1957), Dray desarrolla un nuevo modelo a través de explicaciones racionales. Argumenta, en contra del *CLM*, que la idea de explicación no implica la de ley. Es decir, que las leyes que se puedan formular en historia no rigen con la misma necesidad que en otras ciencias. Aunque las explicaciones históricas aparenten subsumirse lingüísticamente bajo leyes, no hay en ellas una vinculación fuerte o necesaria. Por ello, Dray defiende el análisis causal como alternativa a la explicación nomológica y presenta un modelo que trata de explicar a través de razones.

En este modelo, el análisis causal se hace a través de las pruebas que deben llevar a cabo los historiadores sobre las causas suficientes y necesarias de un acontecimiento. Las causas seleccionadas deben ser justificadas por el historiador, puesto que serán las que le permitan presentar el porqué de los acontecimientos. Además, la explicación de la acción debe captar la racionalidad de la acción, y captar esta racionalidad significa conocer las razones por las cuales una acción ha sido hecha (Dray, 1957: 122). Explicar es, por tanto, conocer y mostrar como razonable por qué los agentes hicieron lo que hicieron. Aunque más adelante otros autores intentaron armonizar las tesis de Dray y Hempel (Joynt y Rescher, 1961: 150-162), el modelo nomológico ya no presentaba la fuerza explicativa suficiente para seguir usándolo.

La filosofía analítica de la historia abandona, por tanto, la discusión sobre la explicación nomológica y causalista para centrarse en el análisis del sujeto, de la acción y de los usos y fines del lenguaje.

Este giro lingüístico es esencial en el desarrollo posterior de la filosofía de la historia, ya que conllevará un acercamiento a la exégesis, más propio de la hermenéutica que de la corriente analítica. Con ello, aumentará el interés por la labor de comprensión e interpretación del historiador.

Se produce entonces una recuperación de la narración, una vuelta al predominio del lenguaje y un regreso de las disciplinas sociales a sus propios fundamentos que están conectados con lo que Gustav Bergman denominó en 1964 «*the linguistic turn*». Esta expresión acuñaba un cambio metodológico que concibe el análisis lingüístico como fundamental para el trabajo filosófico. Sin embargo, dicha expresión quedó definitivamente acuñada tras la vertiginosa

expansión de la publicación de Richard Rorty *The Linguistic Turn. Recent Essays in Philosophical Method* (1967). Lo diferencial de este último es que no solo señalaba la relevancia del lenguaje, sino que llevaba al extremo los planteamientos de la filosofía del lenguaje y cuestionaba la coherencia de sus proposiciones, llevando a cabo una deconstrucción de dicha filosofía. La confianza en que todos los problemas filosóficos podían ser resueltos (o disueltos, como él dice) «reformando el lenguaje o comprendiendo mejor el que usamos en el presente» (Rorty, 1990: 50) ya no se mostraba viable. Distintos filósofos, desde Wittgenstein hasta Davidson, habían mostrado cómo no era posible aislar el lenguaje como objeto de estudio puro o explicar cómo las representaciones lingüísticas se corresponden con hechos del mundo, con lo que se ponía en duda el objeto de estudio propiamente dicho (Sierra, 2012: 130). En este sentido, Rorty consideraba que más bien era un símbolo:

> Un símbolo de nuestra renuncia al intento de reunir todos los aspectos de nuestra vida en una visión única, de redescribirlos mediante un único léxico. Equivaldría a un reconocimiento de lo que en el capítulo primero llamo «la contingencia del lenguaje»: el hecho de que no hay forma de salirse de los diversos léxicos que hemos empleado, y hallar un metaléxico que de algún modo dé cuenta de todos los léxicos posibles, de todas las formas posibles de juzgar y de sentir (1990: 18).[32]

Después de la confianza depositada en los análisis lingüísticos, la consideración de Rorty ponía énfasis en la contingencia del lenguaje y, con ello, en la posibilidad de resolver los problemas mediante su análisis. El análisis de Rorty supuso un duro golpe para la filosofía analítica e impulsó los planteamientos postanalíticos y posmodernos de autores como Derrida o Foucault. Aunque las repercusionesdeeste giro se han ido mitigando con el tiempo, fueron en su inicio de gran alcance tanto para la filosofía como para la historia y el resto de «corrientes de pensamiento contemporáneo».[33] El lenguaje ya no era visto como un medio, sino como la base de la comunicación y el pensamiento. De hecho, se consideró que el pensamiento humano estaba condicionado por el lenguaje. Pero si esto era así, como acaba de decirse, se volvía difícil dar cuenta de la verdad de los enunciados históricos o filosóficos, defender su referencialidad o distinguir la peculiaridad de cada ámbito. En otras palabras, este giro diluyó las fronteras entre filosofía, historia y literatura, puso en duda la cientificidad y veracidad de sus enunciados, y las llevó al borde del relativismo (Aurell y Burke, 2013: 294). Tal fue la influencia del giro lingüístico que Breisach considera que está en la base de la revolución posmoderna. En este sentido leemos:

> Casi siempre se pasaba por alto considerar al giro lingüístico como el fundamento básico de este postmodernismo, que la comprensión de la realidad como red de relaciones lingüísticas cambiantes,

> incesantes y sin rumbo fijo tenía como su premisa fundamental la existencia de un mundo de flujo total. De este modo, la única continuidad aceptable era la continuidad de cambio, ya que se trataba de una continuidad «vacía» o formal que no era opresiva (Breisach, 2009: 41).

Esta última afirmación nos lleva a señalar la principal diferencia entre esta corriente y la concepción analítica de la filosofía. Esta, tal y como afirma Ricoeur, considera que el análisis lingüístico implica una *descripción metafísica* de la existencia histórica (Ricoeur, 1987: 247). Es decir, que el pensamiento y el habla tienen un correlato en la realidad. De ahí que de esta pueda derivarse «el valor fundamental del relato como mediador de la realidad histórica» (Aurell y Burke, 2013: 294). Esta concepción profunda del lenguaje que encuentra su anclaje en la realidad condujo a que muchos historiadores centraran su atención en el análisis de los enunciados.

En el ámbito histórico, las principales discusiones versaron acerca de cómo debemos referirnos al pasado, principal objeto de la historia. En concreto, se criticaron los modelos que, como el *CLM*, sostenían un acercamiento objetivo al pasado o pretendían hacer sobre él un discurso referencial. Frente a estos planteamientos, se rehabilitará la narración como un modelo mucho más adecuado a los límites con los que se encuentra todo historiador.

Como se verá, es en este punto del diálogo donde se sitúa la propuesta narrativa de Danto. El objetivo de este autor es estudiar las condiciones de posibilidad del saber histórico partiendo de las discusiones que se dan durante los años cincuenta en torno a las explicaciones causalistas. Desde ahí, tratará de poner de manifiesto la mayor capacidad explicativa de la narración frente a los modelos causalistas. En sus propuestas, no se centra en afirmar que las explicaciones causales no sirven, sino en demostrar que la narración proporciona una mejor comprensión de lo histórico.

Entre los autores que proponen durante estos años nuevos modelos de explicación histórica desde la filosofía analítica destacan Gilbert Ryle, Patrick Gardiner, William Dray, Morton White, Louis Mink y Arthur Danto. Más en concreto, a finales de 1964, William B. Gallie publicó *Philosophy and Historical Understanding*[34] y a los pocos meses vieron la luz *Analytical Philosophy of History* (1965) de Danto y *Foundations of Historical Knowledge* de Morton White (1965).[35] La coincidencia en el tiempo y en la problemática ha hecho que se consideren estas tres obras como una apertura a nuevos modelos de explicación en la filosofía de la historia anglosajona cercanos a la narrativa. La aportación de estos filósofos radicó principalmente en cuestionar el proceso cognitivo del relato histórico y en el esfuerzo por demostrar que el relato era una explicación suficiente de los hechos ocurridos. Mientras esto sucedía en el ámbito norteamericano, de manera casi simultánea, los filósofos

postestructuralistas franceses cuestionaban de manera radical los límites entre los discursos filosóficos, históricos y literarios. Los principales representantes de esta corriente que, a su vez, tuvieron un fuerte influjo en la historiografía, fueron Barthes (1967), Foucault (1966) y Derrida (1967). Roland Barthes, por ejemplo, se pregunta:

> ¿Existe de hecho alguna característica concreta por la cual podemos distinguir, por un lado, la forma adecuada de relacionar acontecimientos históricos [...] y, por otro lado, la forma adecuada de definir la épica, la novela o el drama? (Breisach, 2009: 99).

De este modo, ponía en duda la posibilidad de distinguir lo histórico de lo literario, ya que los escritos de ambas disciplinas poseían la misma estructura narrativa (Aurell, 2004: 3-20; López, 2011: 189-213). Es más, lo que se estaba cuestionando de fondo desde todos los ámbitos es la relación que hay entre las representaciones (ya sean estas literarias, históricas o iconográficas) y la verdad/realidad. Esta duda era especialmente crucial para la historia, pues implicaba que su discurso no reflejaba la realidad acontecida, sino que pasaba a no ser más que una construcción literaria llevada a cabo por el historiador.

Dentro del contexto de la recuperación de la narrativa o narrativismo, en el ámbito de la historia podrían citarse muchos nombres,[36] pero considero que basta con analizar la figura de Hayden White y su obra *Metahistory* (1973) para hacernos cargo de las discusiones en liza, así como para ver la relevancia, a su vez, de la aportación dantiana a la historia.[37]

La propuesta de Hayden White resulta original y osada dentro de su ámbito, puesto que considera que el relato histórico funciona con las habituales ficciones verbales que utiliza la literatura.[38] Su explicación se basa en demostrar que es el historiador quien trama los hechos y cómo dependiendo de las diferentes formas que elija para tramarlos surgirá un tipo de narración u otra.[39] Asimismo, afirma que la presencia de los tropos literarios desempeña un papel tan esencial en la configuración de la narración histórica como en la literaria. White distingue cuatro tropos (metáfora, metonimia, sinécdoque e ironía) y los alinea con sus consecuentes tramas y las corrientes que más los han utilizado según el fin que desearan conseguir.[40]

Con todo esto, lo que este autor estaba poniendo de manifiesto era que la historia narrada no se sustentaba en la realidad acontecida, como habían considerado ingenuamente los historiadores positivistas, sino que el relato histórico era fruto de la selección de unos hechos, de la construcción de una trama de sucesos que constituía un relato y de la consideración imaginativa de las repercusiones de unos hechos sobre otros. Consideraba este autor que con

esta comparación entre la historia y la narración literaria se podía comprender mejor la manera de hacer historia y se proporcionaba una herramienta para cuestionar los relatos ideológicos.

Como era de esperar, muchos historiadores se rebelaron contra esta propuesta, deduciendo que White estaba asimilando ambas disciplinas. De hecho, esta concepción hizo tambalear los presupuestos historiográficos y los puso en un grave aprieto a la hora de salvar la veracidad de los relatos históricos. Para muchos intelectuales la objetividad se convirtió en una ilusión y redujeron su tarea a escribir relatos históricos que no trataban de aportar una versión fidedigna de lo que pudo suceder, sino más bien evocar, como dice Breisach, «el efecto de realidad o la ilusión referencial» (Breisach, 2009: 107). En este sentido, cabría destacar la obra de Natalie Z. Davis *The Return of Martin Guerre* (1983), en la que se llevaban al extremo los límites entre ficción y realidad.

Sin embargo, pese a todo ello, la intención de *Metahistory* no fue nunca asimilar la narración histórica con la literatura, sino poner de manifiesto su trasfondo poético y la relevancia del historiador a la hora de componer la narración. Como Hayden White ha insistido posteriormente en otras obras, el historiador no puede nunca olvidarse de la referencialidad de sus afirmaciones (White, 1987).

En suma, el declive del positivismo y el giro lingüístico influyeron en la rehabilitación de la narrativa. La narración se convertirá de forma paulatina en la categoría sobre la que descansa la disciplina histórica. En el recorrido de esta recuperación falta por examinar cómo los planteamientos de Danto se anticipan a los de otras figuras que más tarde desarrollarían el resurgimiento de la narrativa en historia. Además de poner de relevancia a Danto, su análisis ayudará a comprender la importancia de la narración en esta exposición. Tras mostrarlo, abordaré la cuestión de cómo fue precisamente la reflexión sobre los enunciados históricos lo que acercó a este autor al pensamiento hegeliano, así como lo que le llevó a establecer una tesis propia sobre la historia del arte y el «fin del arte».

La historia como representación

Los primeros trabajos de Danto se enmarcan dentro de la filosofía analítica y se centran en los análisis de la acción y de la historia. En 1965 publica *Analytical Philosophy of History* y se abre hueco en el mundo de la filosofía analítica de la historia. Lo que pretende Danto es estudiar las condiciones de posibilidad del conocimiento histórico, y por tanto su interés no es histórico, sino más bien metahistórico. Para llevar a cabo dicho estudio considera que el mejor método es el de la filosofía analítica, ya que aplica la filosofía a «problemas conceptuales

especiales, que surgen tanto en la práctica de la historia, como de la filosofía sustantiva de la historia» (Danto, 1989*c*: 29).[41] Es decir, la filosofía analítica busca dilucidar por medio del lenguaje los problemas que surgen en la práctica histórica.

Danto distingue tres tendencias imperantes de hacer filosofía de la historia: la analítica, representada por el modelo hempeliano del *CLM* y en la que él se inscribe; la tendencia positiva y realista, que consideraba posible recoger todo el pasado tal y como ocurrió, y la sustantiva, representada en la filosofía de forma paradigmática por Hegel, que trata de dar cuenta de lo que sucedió en el pasado a través de una explicación del conjunto de la historia.

Para llevar a cabo este estudio, mostrará la imposibilidad de la pretensión positivista de recoger todo el pasado tal y como ocurrió y, por otra parte, expondrá el error que supone la pretensión sustantivista de querer abordar la totalidad de la historia o el sentido de la historia en su conjunto. Además, como veremos, en el desarrollo de esta investigación se irá separando cada vez más del *CLM* hasta desarrollar su propia teoría acerca de la comprensión histórica. En este sentido, parte del objetivo de este libro era ampliar las proposiciones explicativas del *CLM*.[42]

En primer lugar, para refutar la filosofía sustantivista, Danto distinguió entre *descriptive* y *explanatory theory*, lo cual ayuda a entender su propia propuesta. Las teorías descriptivas comprenden que las afirmaciones históricas sobre el futuro e, incluso, sobre el presente solo tendrían sentido desde la totalidad del tiempo. También consideran que solo puede conocerse el pasado a la luz del conjunto de la historia, por lo que coinciden con la filosofía sustantiva, representada por Hegel. El filósofo alemán entiende la historia de forma teleológica y considera que la filosofía de la historia sirve para conocer y entender cuál es el proyecto que gobierna y ordena la historia del mundo.

Para Danto, la teoría descriptiva cae en la tentación de tratar conjuntamente tanto el pasado como el futuro, cuando este todavía no ha ocurrido. La crítica dantiana se centra principalmente en el tipo de enunciados que se generan desde esta perspectiva, pero señala que el problema no es solo hablar del futuro, sino considerar que se ha *descubierto* la trama de la historia: «Thus to describe E with a narrative sentence –to relate it to some later event E'– is to locate both E and E' in the same temporal structure» (Danto, 1962: 167). Solo cuando se conoce el «fin» al que se dirige la historia se pueden narrar los hechos encaminados a dicho fin. Pero Danto no considera que se pueda hallar el significado en el conjunto de la historia, puesto que no podemos mirar más allá de nuestro presente. La pretensión de hablar de hechos presentes o futuros es un abuso que

Danto denomina *prophecy*. Como él mismo explica, «A prophecy is not merely a statement about the future, for a prediction is a statement about the future, and I shall say, pending a further analysis, that it is an historical statement about the future» (Danto, 1965: 9). La denominación de profecías es muy adecuada, puesto que muestra que incluso aquellos enunciados históricos futuros que tienen más posibilidad de ocurrir no adquieren su verdadero significado hasta que no son examinados de forma retrospectiva.

Este problema se ve claro cuando Danto critica el uso inadecuado de las oraciones narrativas que establecen relaciones entre dos hechos cuyo significado o relevancia solo puede valorarse retrospectivamente. Danto considera que este tipo de afirmaciones, además de ser práctica común entre los filósofos sustantivistas, también son de uso habitual entre los historiadores, como puede comprobarse en cualquier libro de historia. Él mismo lleva a cabo una enumeración de ejemplos encontrados en libros de historia abiertos al azar. Traigo aquí a colación solo uno de ellos: «En el mismo momento en que parecía que el papado debía haber concentrado todas sus fuerzas en resistir a sus enemigos, se precipitó en la crisis que se conoce como Gran Cisma» (Pirenne, *History of Europe*, citado en Danto, 1989*c*: 135). En este caso concreto, se alude a la crisis como «Gran Cisma» cuando, en realidad, según el orden del relato, todavía ese cisma no se ha producido. Esto es solo un ejemplo, pero muestra una práctica habitual entre los enunciados históricos. Por ejemplo, decir que «en 1618 comenzó la Guerra de los Treinta años» es erróneo, ya que en la fecha de su comienzo no se podía saber que iba a durar treinta años.

Por su parte, las teorías explicativas son un intento de dar cuenta de esta pauta en términos causales, lo que remite al modelo nomológico-deductivo. Por ello, no pretende desterrar por completo este tipo de teorías, sino llevar a cabo una ampliación del *CLM* (1965: 201-232). Como explicó mucho después, a través de ellas él trataba de demostrar la equivalencia entre las explicaciones de Hempel y las narraciones, «thus vindicating the so-called covering-law model against the claim that narrational models were deeply alternative to it» (Danto, 1999: 166). Danto considera que un acontecimiento solo puede ser «cubierto» bajo una ley según cierta explicación. Esa ley debe, a su vez, estar ya inscrita en una oración narrativa, tal y como también señaló Dray (1971: 153-171). Por tanto, considera que los «hechos» de los que habla el historiador son eventos bajo una descripción. Danto se distancia de esta teoría al considerar que para que esta explicación sea verdadera debe estar conectada con una filosofía sustantiva o con el intento de hablar creyendo conocer el futuro.[43]

En el fondo, tanto las teorías explicativas como las descriptivas hacen un mal uso de los enunciados históricos. En este sentido, Danto distingue entre el

«lenguaje del tiempo» y el «lenguaje histórico». El lenguaje del tiempo es una clase abierta de sentencias que acepta cualquier uso de tiempo verbal. El lenguaje histórico, por su parte, es una clase abierta de sentencias que se refieren a acontecimientos que han tenido lugar en el pasado. Por ello, el lenguaje histórico solo será correcto si lo ocurrido tuvo lugar en un tiempo anterior al de su expresión. Esta cláusula, aparentemente obvia, invalida muchos enunciados históricos que no se ciñen a lo ocurrido, sino que incluyen interpretaciones de los hechos realizadas desde el futuro.

Por su parte, como desarrollaré más adelante, Danto trató de mostrar cómo la estructura narrativa ya era en sí misma «a *form* of explanation», una forma adecuada de explicación, que amplía el horizonte de los modelos explicativos, puesto que esta «describes and explains at once» (Danto, 1965: 141). De esta manera, aunque Danto no pretendía alejarse en exceso de Hempel, lo cierto es que da la vuelta a la idea hempeliana de la explicación histórica como «explanation sketches» al introducir las «narrative sentences».

Por último, Danto se opone a la tendencia positivista y realista porque esta terminaba cayendo en el escepticismo al no poder verificar todas y cada una de sus afirmaciones. Para ilustrar la imposibilidad de realizar enunciados que recojan los hechos tal y como sucedieron, se sirve especialmente de tres analogías: la que relaciona la historia con la teoría mimética del arte, la de la construcción de los mapas y la del cronista ideal.

La primera analogía, la de la teoría mimética, consiste en comparar el propósito del historiador de proporcionar un enunciado detallado sobre el pasado con el del pintor que, inspirado en la teoría mimética del arte, pretende representar fielmente la realidad. En ambos casos se trata de un deseo inútil, pues ninguno de los dos está teniendo en cuenta su carácter representacional, siendo lo propio de la representación no ser la realidad: «No ser el objeto de una pintura no es un defecto de la pintura, sino una condición necesaria de que algo sea pintura [...]. Por su misma naturaleza, las pinturas dejan cosas fuera. Y lo mismo podemos decir de las historias de las cosas» (Danto, 1989*c*: 56). Con ello, muestra la limitación de ambas construcciones, al tiempo que destaca la riqueza de su naturaleza representativa. Así pues, una concepción de la historia como duplicación del pasado solo es concebible, en última instancia, en una teoría sustantiva, puesto que solo desde el conjunto se podrían completar los datos e historias que faltan.

Este razonamiento se repite en la segunda analogía, a través de la cual, con el ejemplo de la construcción de mapas, critica la convicción de algunos historiadores o filósofos de la historia de que los sucesos históricos son hechos atómicos que pueden ser comprendidos aislados de su contexto y reduplicados de forma lingüística en un mapa o relato histórico. Con el ejemplo del mapa muestra que es tan absurdo hacer un mapa escala 1:1 como tratar de reconstruir el pasado tal y como ocurrió. La imposibilidad o lo absurdo que resulta tanto querer hacer una escala 1:1 de un mapa como intentar recordar con perfección todo el pasado ha sido puesto de manifiesto por Borges en relatos como «Del rigor en la ciencia» o cuentos como «Funes el memorioso» (Danto, 2002: 68; Eco, 1994). Aunque Danto pueda aceptar en cierto modo la tesis atomista de los hechos históricos, no está de acuerdo con ella en que el relato sea una reduplicación perfecta del mundo, sino más bien una representación.[44] La importancia de la cuestión de la representación es tal que debe ser analizada de manera independiente. Más adelante abordaré la última analogía, la del cronista, ya que remite al papel de la interpretación del historiador en la narración, al que también es necesario dedicar un apartado propio.

Es necesario comenzar este apartado aludiendo a una distinción dantiana entre la mímesis y la representación que es interesante para comprender su

comprensión de la historia. La cuestión de la representación implica una distancia con respecto a la doctrina mimética, ya que el propio concepto supone aceptar que se dejen elementos fuera de la representación, en este caso del relato, y abrirse a la posibilidad de reconfigurar, de «reescribir» la historia. De la misma manera que los mapas se deben actualizar y deben incorporar los cambios que se hayan dado en el terreno, el historiador debe tener en cuenta que nuevos descubrimientos o hechos acontecidos pueden alterar la interpretación de hechos pasados. En este sentido, las consideraciones acerca de qué es significativo o no a la hora de seleccionar los elementos que componen la narración alteran la historia. Dicho con otras palabras, la narración histórica no solo puede cambiar, sino que de hecho se reescribe con frecuencia.

Ahora bien, también debe tenerse en cuenta que la narración histórica es una representación dentro del sistema de representaciones del ser humano. En este sentido, la pregunta por la representación histórica debe enmarcarse en la preocupación más general de Danto sobre el ser humano como un ser que representa –como *ens representans*–.[45] Para entender por qué Danto entiende al ser humano de esta manera hay que explicar qué entiende por uno de los conceptos más importantes de su filosofía: la «representación». Danto llega a afirmar que durante mucho tiempo consideró la representación como el concepto central de la filosofía «al proceder las diferencias entre los filósofos del modo en que explican cómo se relacionan las representaciones con el mundo y con los individuos que las poseen, y cómo se relacionan entre sí para formar sistemas de creencias, sentimientos y actitudes» (Danto, 2003*a*: 26). A este respecto tanto Lavagnino como Snyder (2018) han señalado cómo gran parte de su filosofía se basa en la representación. Según Lavagnino:

> Las representaciones son vehículos semánticos complejos, portadores de significados y a la vez de intenciones referenciales; emplean para ello marcas y sonidos, símbolos materiales y sonoros que son capaces de estructurar la semántica compleja propia del signo. La tríada sujeto-representación-mundo es el punto de partida de la reflexión teórica en Danto, y es a la vez tanto una declaración de principios acerca del carácter mismo de esa reflexión [...] como una aseveración acerca de la tarea de la filosofía ante ese triángulo (2013: 88-89).

Para Danto, las representaciones pueden ser de muchos tipos: representaciones visuales, lingüísticas o cognitivas. Es decir, tanto las imágenes y los nombres como los estados mentales pueden ser considerados representaciones. A su vez, es importante tener en cuenta que siempre que Danto habla de representaciones está aludiendo al esquema triádico, de estilo fregeano: sujeto-representación-mundo. Con ello quiero señalar cómo, aunque su explicación del conocimiento se centre en la representación, no defiende un representacionismo solipsista de estilo cartesiano, aunque tampoco consiga

romper del todo con él, tal y como también apunta Snyder (2018: 151).[46] La filosofía de la mente dantiana es una de sus aportaciones menos fructíferas y, considerada dentro de la tradición filosófica, es también más problemática. Aunque Danto intenta continuamente romper con el internismo cartesiano, lo cierto es que la consideración del conocimiento humano en términos de «representación» no soluciona el problema.[47] Esta teoría general de la representación se complementa con la consideración del lenguaje como una representación particular.[48]

En este contexto, como también señala Lavagnino, se pueden distinguir tres niveles dentro del lenguaje: causal, semántico y filosófico. En el lenguaje causal se analizan las conexiones de causalidad; es decir, se analizan los enunciados lingüísticos en los que se detallan las causas y sus efectos. En este nivel, basta dar una descripción de los acontecimientos que han ocurrido en el mundo, pero aquí no está en juego la verdad o falsedad de las proposiciones. En segundo lugar, se encuentra la evaluación semántica de los enunciados. En este nivel se analiza la vinculación entre dichos enunciados y el resto de estados causales. A este respecto, como subraya Lavagnino, surgen ciertos conceptos semánticos como

> denotación, satisfacción, ejemplificación, inferencia, similitud, los cuales permiten caracterizar ciertos objetos y sucesos apelando a la noción semántica de representación: expresiones verbales, mapas, imágenes, ideas, gestos, creencias quedan reintegrados al interior de un conjunto dispar de «representaciones» que son las que admiten la aplicación de los conceptos de evaluación propiamente semántica (2015: 39-40).

El tercer nivel es el típico de la reflexión filosófica y en él se evalúa la distribución de valores que entregan los mismos conceptos semánticos y se analizan «los vínculos y correlaciones relevados en el plano secundario del lenguaje» (Lavagnino, 2015: 40). Dicho de otro modo, en este nivel se evalúan de forma simultánea tanto el primer nivel, de relaciones causales, como el segundo, de carácter representacional. Aquí, por tanto, es donde están en juego nociones como verdad y falsedad, existencia, posibilidad, etc.

Para el filósofo norteamericano, preguntarnos por la verdad o la falsedad muestra que estamos tratando el lenguaje de forma externa al mundo.[49] En efecto, al preguntarnos por esa verdad o falsedad ya no estamos trabajando solo bidireccionalmente entre lenguaje y mundo, sino que estamos concibiendo el lenguaje de forma representacional, lo estamos viendo desde fuera (Danto, 1989*b*: 29-35). De esto se deduce que solo podemos tener un concepto de la realidad cuando nos colocamos frente a ella, cuando la contemplamos como una representación frente a nosotros.[50] Al separarnos de ella, dejamos el ámbito de

las ciencias o la historia. Cuando Danto se refiere al lenguaje como algo interno al mundo está pensando especialmente en la historia y la ciencia. Estas disciplinas utilizan el lenguaje para ampliar el inventario del mundo, para dar nombre a los nuevos elementos de la realidad que descubren, y para explicar cómo acontecen los hechos en la realidad. Para Danto, en este caso, entre lenguaje y realidad hay una semejanza estructural, pero no una asimilación o disolución. Por eso, cuando «el lenguaje [...] se encuentra entre las cosas contenidas por el mundo es meramente un elemento más en el orden de la realidad» (Danto, 2014: 390), y, por tanto, está sujeto al orden causal. En este modo de considerar el lenguaje está en juego la referencia al mundo, pero no la verdad o falsedad de los enunciados.

Tal y como apunta Tozzi, «no es que en las ciencias o en el lenguaje no importe la distinción entre apariencia y realidad, sólo que cuando se aborda esta cuestión estamos haciendo filosofía, no ciencia» (2010: 132). Es, en efecto, la disciplina filosófica la que «se ocupa de diferenciar entre representación y realidad sin ofrecer ella misma una representación de la realidad» (Tozzi, 2010: 131). Es decir, que ella tematiza la representación como diferente de aquello que es representado, lo cual será esencial para comprender el papel de la filosofía en la disolución de todos los problemas de indiscernibilidad que se le presentan.[51] En este contexto puede entenderse mejor la frase de Danto que dice que «la morada de la filosofía es el curioso intersticio entre el lenguaje y el mundo» (1976: 33). La ciencia tiene que ver directamente con el mundo y con ampliar nuestro conocimiento de él, mientras que la filosofía no va a enseñarnos nada nuevo. Es decir, las teorías filosóficas no modifican el conocimiento del mundo, de la misma manera que nada del mundo hará verdadera o falsa una teoría filosófica. En esta línea: «The best philosophy can hope to do is to explain how science does this. The only task for philosophy is the clarification of science» (Danto, 1989*b*: 31).

Este estar dentro y fuera del mundo también es compartido por las representaciones artísticas.[52] Aunque volveré más adelante sobre este tema, sí quisiera remarcar aquí que la distinción dantiana entre meras representaciones y representaciones artísticas permite distinguir entre la narrativa histórica y la literaria. La diferencia no reside en la verdad de las afirmaciones que componen sus relatos o en el hecho de que existan o no sus referentes, sino en el carácter autorreferencial de la literatura frente a la referencialidad propia de la historia.[53] Las afirmaciones de la historia, como hemos visto, mantienen una relación interna con el mundo, ya que son tomadas como constitutivas de la realidad. Utilizando un ejemplo anterior, puede decirse que tanto el lenguaje histórico

como el científico contribuyen a construir un «mapa» de la realidad.

Sin embargo, las representaciones artísticas, entre las que se encuentra la literatura, no contribuyen a ese mapa, ya que su función no es remitir a la realidad. Por el contrario, subrayan su carácter de representación, ya que es el mismo hecho de ser representaciones el que hace que el espectador, en ellas, pueda contemplar el mundo desde fuera como una totalidad, y comprender así cosas que en la vida cotidiana no alcanza. Es precisamente esta autorreferencialidad de la narración literaria, y no su evaluación epistémica (verdadero/falso), el criterio con el que Danto la distingue de otras narrativas (Tozzi, 2010: 128), particularmente de la histórica.

Así pues, Danto considera que la historia usa el lenguaje en relación interna con la realidad en su totalidad y, por tanto, tiene carácter referencial. Con ello, además de mostrar cómo la consideración dantiana de la historia no se disuelve en la mera literatura, también se ha apuntado cómo la filosofía, para Danto, es la encargada de dilucidar los problemas de indiscernibilidad que se dan entre las representaciones y la realidad. Una vez establecido este paso, hay que ver cuál es el papel que tiene el historiador en la narración.

La historia como narración

En consecuencia con su idea de la historia como representación, Danto analiza la cuestión del papel del historiador y la importancia de la interpretación. No lo hace sin tener en cuenta lo conseguido por otros autores. En concreto, analiza, por ejemplo, la postura de quienes se basan en la subjetivación llevada a cabo por el historiador de la realidad objetiva para negar la posibilidad de hacer afirmaciones significativas sobre el pasado. Entre estos autores están Charles A. Beard o William H. Walsh, quienes sostienen que el historiador siempre está situado en una perspectiva temporal que, en principio, es insuperable (Danto, 2014: 135-162). Danto está de acuerdo en la influencia que los prejuicios del historiador pueden tener sobre sus investigaciones y que, en algunos casos, pueden invalidarlas. No obstante, también afirma que si podemos rechazar algunas tesis históricas es porque hay una base común aceptada; es decir, es posible el conocimiento del pasado. La cuestión de fondo que deseo resaltar, paralela a la que surgió a propósito de Hempel, es que cuando se espera de los enunciados históricos verificaciones como las aportadas por la ciencia se cae una y otra vez en el escepticismo. Sin embargo, cuando se entiende que los enunciados históricos son de otro tipo, que la tarea de la historia es otra, la posibilidad de su conocimiento y de la significatividad recobra el sentido.

También responde a las consideraciones de los sustantivistas, que pretendían legitimar sus relatos a la luz del conjunto de la historia, y de los positivistas, que defendían su objetividad en la causalidad de los hechos. Frente a ellos, Danto trató de mostrar cómo la estructura narrativa ya era en sí misma «a form of explanation», una forma adecuada de explicación, ampliando el horizonte de los modelos explicativos (Danto, 2014: 271). De esta manera, como hemos visto ya, Danto da la vuelta a la idea hempeliana de la explicación histórica como «explanation sketches» (‘esquemas explicativos’) al introducir las «narrative sentences» (‘sentencias narrativas’) (Menéndez Ureña, 1975: 163).

Asimismo, Danto aborda el punto de vista del modelo nomoló-gico-descriptivo a través del último experimento mental o analogía: el del «cronista ideal». El experimento propuesto consiste en imaginar la posibilidad de disponer de todos los datos sobre el pasado recogidos por medio de un «cronista ideal». ¿Bastan esos datos para hacer historia? La respuesta es no, puesto que la tarea del historiador no consiste en conseguir todos los datos, ni en ordenarlos cronológicamente, según el orden de causas y efectos.

Para que haya historia es necesario que haya una narración y, para ello, que intervenga el historiador. La interpretación del historiador se sustenta en cierta medida, según Danto, en su imaginación. No se trata de una imaginación caprichosa, que podría conducir al relativismo histórico, sino que, más bien, «la relación entre una narración y el material que la sustenta es *abductiva*, en un sentido que resultará familiar a los estudiosos de Peirce» (Danto, 1989*c*: 68).[54] Esto significa que el historiador no tiene que descubrir las leyes generales que han determinado la acción, como se consideraba en el modelo nomológico, sino que debe «abducir» cuáles son los elementos que resultan significativos, y con ellos construir el relato.

Para el establecimiento de las relaciones de los eventos que constituirán la narración es esencial el papel del historiador. Él es quien examina qué hechos son significativos y los ordena según un orden racional. Para ver qué elementos deben tenerse en cuenta hace falta reparar en los diversos tipos de significación que pueden darse en la constitución del relato (Danto, 1989*c*: 85-88):

1. Significación pragmática: resulta significativo si cumple con el objetivo de ofrecer un relato moralizante.
2. Significación teórica: el conjunto de sucesos resulta significativo en relación con una teoría que el historiador quiera fundamentar o ejemplificar.
3. Significación consecuencialista: resulta significativo aquello que se presenta como causa.

4. Significación reveladora: si sobre la base del conjunto de acontecimientos el historiador es capaz de reconstruir o inferir de alguna forma la ocurrencia de algún otro acontecimiento.

Aunque Danto considera que los cuatro se dan en el relato histórico, solo el último es establecido por el historiador. El historiador debe interpretar a través de la selección de aquello que se revela como significativo, puesto que casi nada se presenta mediante evidencias. Esta significación no tiene en cuenta solamente qué «hechos» se consideran cómo significativos, sino también que la interpretación implica determinar dónde comienza y dónde termina su carácter significativo (Danto, 1976: 42-70).

En este punto, es esencial aludir a dos cuestiones: en primer lugar, que solo puede establecerse el principio y el final de un «hecho» cuando lo que se está haciendo es una narración o relato, como se verá más adelante. En segundo lugar, que al narrar no se puede ser coetáneo del suceso, sino que la narración requiere una mirada retrospectiva. Solo cuando los hechos pertenecen al pasado pueden relatarse significativamente. Es decir, solo cuando el hecho ha quedado en el pasado y puede delimitarse el alcance de sus consecuencias se puede narrar con sentido. Este es el sentido al que Danto se refiere cuando afirma que el significado histórico de un acontecimiento solo puede establecerse en el contexto de una representación narrativa, de un relato: «Preguntar por la significación de un acontecimiento en el sentido *histórico* del término es preguntar algo que sólo puede ser respondido en el contexto de un relato (*story*) [...]. Los relatos constituyen el contexto natural donde los acontecimientos adquieren significación histórica» (Danto, 1989*c*: 45).

Por esta razón, también, a la vista de nuevos sucesos significativos, los relatos pueden variar, cambiando con ello nuestra percepción del pasado. Como mencioné más arriba, frente a las visiones ingenuas que consideran que el pasado es inmodificable y, por tanto, que la narración histórica solo puede recogerlo pero no alterarlo, Danto defiende que la práctica histórica no solo se relaciona con el pasado, sino que se ocupa del pasado en relación con el futuro. Dicho de otro modo, en ningún caso la historia es un contenedor en el que se van acumulando los eventos uno detrás de otro, sino que estos se van entrelazando. Esto lleva consigo que eventos futuros (o el descubrimiento de eventos pasados desconocidos) amplíen posibilidades de comprensión que antes no se habían contemplado, lo que provoca un cambio en nuestra consideración del pasado. Solo a partir de las consecuencias sucesivas que tienen los hechos ocurridos puede otorgarse a esos hechos la significación que les corresponde. Todo ello, la finitud del alcance de las consecuencias de los eventos y la posibilidad de su

reinterpretación, supone una continua reescritura de la historia.[55]

Además, puesto que Danto considera que no pueden entenderse las acciones y los acontecimientos sin dotarlos de significado o interpretarlos, narrar la historia nunca será únicamente describir las cosas «tal y como fueron», sino también dotar de significado global a los diferentes sucesos, acontecimientos o acciones. Con todos estos elementos Danto desarrolla su propia propuesta (no con un afán normativista, sino tal y como defendió tantas veces, con un carácter descriptivo), sobre el método epistemológico de la historia.

Este método se desarrolla, no hay que olvidarlo, en el contexto de las discusiones mantenidas en el seno de la filosofía analítica de la acción, con la relevancia que estas tienen para la filosofía analítica de la historia. De ahí que para comprender el punto nuclear de la propuesta dantiana, es decir, de qué manera puede el historiador discernir el significado y la relevancia de los acontecimientos, haya que aludir directamente a la discusión que se estaba llevando a cabo en aquel contexto.

La filosofía de la acción se desarrolla en las décadas de los años sesenta y setenta, y las discusiones que surgen en su seno se resumen en la contraposición que hay entre la postura de la intención de Elisabeth Anscombe y la del causalismo de Donald Davidson. Aunque es cierto que Danto alude directamente a la obra de Anscombe, *Intention* (1957), como suscribiendo su tesis sobre la intención, lo cierto es que siempre se adscribirá al causalismo davidsoniano y se mantendrá partidario de un examen externo de la acción, alejando de sí cualquier tentación de cartesianismo introspectivo.

En el capítulo «Narrative sentences», Danto se refiere a la tesis de Anscombe de que se pueden agrupar diferentes movimientos que parecen inconexos entre sí bajo el paraguas de una acción si la interpretamos desde la intención. Para ello, se sirve de un ejemplo influido a su vez por cuestiones planteadas en su día por Wittgenstein, sobre la posibilidad o imposibilidad de caracterizar una pequeña acción como el movimiento de un brazo. Es importante señalar que el caso que se verá a continuación es un nuevo caso de indiscernibilidad: ¿cómo se puede distinguir entre un saludo y un espasmo cuando el movimiento es exactamente el mismo? Para explicar esta diferencia aludiré, aunque sea brevemente, a algunos conceptos esenciales de su filosofía de la acción y matizaré cómo considero que la posición de Anscombe resuelve de manera más eficaz la problemática.

En concreto, el ejemplo al que Danto se refiere es un hombre que «planta rosas». Explica que de él podríamos decir, en sentido general y haciendo un examen descriptivo, causalista, que solo mueve el brazo, hace agujeros y coloca semillas. Si observamos la acción desde la intención y con un lapso de tiempo mayor, podemos decir que «planta rosas». Aquí se juega todo. Por una parte,

puede verse cómo la ampliación del espectro temporal modifica la interpretación del evento. Por otro lado, muestra la consideración dantiana sobre la acción. Para Danto, con independencia de la intención del agente, que puede dar lugar a distintas acciones, en todas ellas hay una «acción básica»[56] a la que luego se añade la intención: en este caso la acción básica podría ser «colocar la semilla con la mano». Por su parte, la intención sería la causa mental de que la mano se mueva. A su vez, el movimiento de la mano sería la causa eficiente de la plantación de rosas.

Esta perspectiva externalista dantiana encuentra dificultades para explicar la acción pues, apoyada en una ontología materialista, en ocasiones termina reduciendo los eventos a la división subatómica para dar cuenta de ellos. No obstante, esto no explica la acción, sino que reduplica el problema a un nivel inferior. Danto, que no alude a estas cuestiones, siempre apostará por la perspectiva externalista, incluso a la hora de dar cuenta de la intencionalidad, ya sea del conocimiento o de las obras de arte.

En cambio, para Anscombe, no habría un «mover la mano» que no sea desde el principio «plantar rosas». Por mucho que el movimiento básico fuera el mismo, para Anscombe constituye dos acciones completamente diferentes. La intención no es algo que se sume a la acción básica, sino que la acción es siempre intencional. Este ejemplo es inocuo, pero es crucial cuando se trata de ver si ese mover la mano consiste en defenderse o matar. Por ejemplo, es sencillo verlo en el caso de que mover este dedo en estas circunstancias puede significar defenderse o asesinar. Aunque pudiera parecer pequeña la diferencia que supone comprender la relación entre la intención y la acción como extrínseca o intrínseca, no lo es. Como puso de manifiesto von Wright (1981: 147-148),[57] con la línea causalista se puede «explicar la acción», pero solo teniendo en cuenta la intención, el fin de la acción y la perspectiva de primera persona logramos «comprender la conducta».

Dejando de lado la discusión sobre la acción, el ejemplo de un hombre plantando rosas ha servido para examinar cómo Danto caracteriza la acción, así como la diferencia entre el planteamiento intencionalista y el causalista, lo que resulta esencial para comprender la tríada historia-acción-narración. Pero Danto da un paso más con ese ejemplo y lo contrapone a la posibilidad no ya de decir «planta rosas», sino a la posibilidad de afirmar «Jones planta rosas ganadoras de premios» (en un futuro). La segunda oración no sería legítima, puesto que todavía no ha ocurrido, según lo argumentado previamente.

Por esta misma razón, esta segunda afirmación no es ni verdadera ni falsa, ya que no es posible conocer el futuro. La imposibilidad lógica de la verdad de esta

afirmación está expresada en la propia estructura temporal de la oración. Esto implica que no se puede hacer lógicamente una afirmación narrativa verdadera hasta después de que haya ocurrido el suceso posterior con relación al cual se describe el anterior. Por lo tanto, como se vio, una oración narrativa exige que ambos sucesos relacionados y distantes en el tiempo sean anteriores al tiempo en el que el historiador hace la afirmación.

Esta premisa encierra diversas claves. Por un lado, expresa nuestra limitación para comprender los acontecimientos presentes, así como los hechos pasados, si no es a través de cierta perspectiva que nos permita valorar qué hechos son los más significativos. De alguna manera, es como si el significado de los hechos presentes permaneciera invisible para aquellos que los están viviendo. El presente lleva consigo una ignorancia que nos hace caminar como ciegos. Por esta misma razón, el filósofo norteamericano afirma que el conocimiento histórico parece «conocimiento más que humano [...] pues el historiador conoce los resultados de las narraciones que ellos están viviendo» (Danto, 2003*c*: 224). Es decir, el historiador tiene capacidad de anticipación.

A su vez, la valoración retrospectiva permitirá un adecuado ordenamiento de los hechos que muestre qué hechos fueron las causas de qué efectos. La historia como género no es la mera descripción de hechos, sino que es inseparable de la interpretación que el historiador hace de lo sucedido y que transmite a través de su narración. El historiador va entrelazando lo que ocurre y con ello va construyendo su relato, lo cual instituye la idea de que «la historia es de una sola pieza» (Danto, 1989*c*: 95).

Así pues, la reflexión sobre el papel del historiador en la narración nos lleva de la interpretación a la configuración del texto. En el relato histórico no se trata solo de hacer un elenco de hechos al modo de la crónica, sino que para que haya narración es imprescindible el establecimiento de un inicio y un final. La ordenación con vistas a un final es lo que aporta coherencia al relato y el medio por el cual se proporciona una explicación suficiente de lo ocurrido. En este sentido, como apunta el propio Danto, «el *esqueleto* de una narrativa tiene esta forma: /. /. /. /. /.... /» (Danto, 2014: 334). Es decir, posee una forma en la que se engarzan los distintos eventos con vistas a un final, del cual no se deben seguir otros eventos (al menos en cuanto a lo que esa narración se refiere).

Frente a los acercamientos a la historia nomológicos o verificacionistas, Danto opta por un acercamiento narrativo en el que sea posible acceder al pasado y hablar de él de manera legítima. De ahí que el papel de la narración consista en organizar y explicar el pasado y, con ello, dotarlo de significado. Esto exige una perspectiva temporal determinada, la propia de las oraciones narrativas. A este respecto, Danto afirma:

> Se las emplea para explicar los cambios y, sobre todo, los cambios de gran escala que tienen lugar, a veces, a lo largo de períodos de tiempo que son vastos en relación con la vida humana. Es el trabajo que le cabe a la historia revelarnos esos cambios, organizar el pasado en totalidades temporales y explicar esos cambios además de contarnos qué pasó, si bien con la ayuda del tipo de perspectiva temporal lingüísticamente reflejada en las oraciones narrativas (Danto, 2014: 334).

Este tipo de organización no consiste simplemente en seleccionar eventos y ordenarlos de forma causal. Aunque en sus escritos de filosofía de la historia Danto habla de la importancia de tener a la vista el «final», años más tarde revisará su propia teoría. Considera que en un relato puede haber una cadena causal con vínculos explicativos entre sí, pero esto no llega a ser una verdadera narración. Para llegar a la narración se necesita una reflexión mayor que otorgue unidad, ya que hay una «diferencia entre el final de una narración y el último eslabón en una cadena causal, incluso si la cadena causal termina con éste. Es más, la cadena puede seguir una vez acabada la narración» (Danto, 2003*c*: 225).

Profundizando en esta distinción entre encadenamiento causal y narración histórica, Danto explica en *Beyond the Brillo Box* que mientras que el encadenamiento es fruto de la elección del historiador, la narración debe corresponder al *telos* o meta que persigue la propia historia. En este punto se hace evidente que el filósofo americano, en la medida en que hace esta afirmación, queda comprometido con la perspectiva de la historia sustancial de corte hegeliano. Efectivamente, tal y como se verá en el siguiente apartado, Danto asume el realismo narrativo de corte hegeliano según el cual la historia persigue sus propios propósitos y metas. Por esta razón considera que la historia tiene su propia meta y que el historiador la descubre, no la crea. Por tanto, hay una base en la realidad que debe tenerse en cuenta a la hora de construir las narraciones (Danto, 2003*c*: 226-227).

Esto no significa, sin embargo, que acepte de manera global la filosofía de Hegel. Aunque Danto revisa su teoría sobre la historia y acepta el realismo narrativo de corte hegeliano, no reformula toda su teoría sobre la filosofía de la historia. Distingue entre la validez de lo que dijo sobre los enunciados históricos, que sigue manteniendo, y la validez del realismo histórico hegeliano dirigido, en concreto, a la historia del arte. Se trata de un difícil equilibrio que exige un análisis a fondo, tal y como se hará en el siguiente capítulo.

En conclusión, por todo lo visto hasta ahora puede decirse que la investigación de Danto en el terreno de la comprensión histórica no consiste solo en dar con unos enunciados históricos de carácter científico, sino en dilucidar las condiciones de posibilidad del saber histórico. Acaba por considerar, en definitiva, que la narración es el tipo de representación que permite comprender lo que ha acontecido en la historia, puesto que gracias a la labor del historiador

puede verse el significado de lo ocurrido. No obstante, mantendrá la preocupación por las condiciones de posibilidad del conocimiento humano en general. ¿Qué tipo de seres somos que necesitamos representaciones históricas y artísticas para comprender el mundo? Por estas preocupaciones de fondo, así como por el énfasis otorgado a la narración, comprensión e interpretación, no es de extrañar que Habermas se refiera a la obra de Danto como un acercamiento a la hermenéutica:

> Dray lleva sus consideraciones hasta un punto en que distingue entre explicaciones que siguen una lógica de la naturaleza y explicaciones que siguen una lógica de la acción. A este punto de vista A. C. Danto le ha dado recientemente un nuevo giro que conduce a la filosofía analítica al umbral mismo de la hermenéutica. Danto opone a la explicación deductiva la forma de la explicación narrativa. Explicamos narrativamente un suceso cuando mostramos cómo un sujeto se ha visto enredado en una historia (Habermas, 2007: 115).

Aunque Danto no aluda explícitamente a esta tradición ni a ninguno de sus representantes más conocidos, como Gadamer, el énfasis en la narración, la contextualización y la necesidad de interpretación le aproximan en algunas ocasiones a sus planteamientos. El análisis de la aportación narrativa de Danto nos permite situar ahora su pensamiento en el contexto necesario para considerar de manera adecuada qué pudo suponer para él el acercamiento a Hegel. A su vez, nos permitirá establecer una relación entre este acercamiento y la dedicación del filósofo americano a la filosofía del arte. Es más, una vez hayamos realizado este recorrido, estaremos en disposición de mostrar cómo la tesis del «fin del arte» es incomprensible en su totalidad y profundidad sin el trasfondo de la filosofía de la historia.

EL CUMPLIMIENTO DE LA PROFECÍA HEGELIANA

Si bien es cierto que ya la propia reflexión sobre la historia y la narración acercó a Danto a Hegel, también lo es que fue su reflexión sobre Hegel lo que le otorgó la posibilidad de dar buena cuenta de lo que estaba ocurriendo en su momento histórico en el mundo del arte. El fruto de este acercamiento es lo que se ha denominado con la expresión de «giro hegeliano» (Solomon y Higgins, 2012: 172-196). Dicha expresión fue utilizada por primera vez en 1993 por Robert C. Solomon y Kathleen M. Higgins para explicar el cambio de perspectiva metodológica que Danto asumió cuando aceptó la concepción dialéctica y teleológica de la historia y, con ello, de la filosofía y del arte:

> Danto comenzó su transformación en un neo-hegeliano, un holista para quien la historia y el contexto son esenciales [...]. Dejó atrás la «Filosofía» por lo que Hegel llamó el «reino del espíritu»,

> y desde aquí, así lo creemos, tratará de dejar su última huella como filósofo (Solomon y Higgins, 2012: 173).

Para Solomon y Higgins dicho hegelianismo consiste especialmente en un holismo del que se desprenden dos características esenciales relacionadas entre sí: el contextualismo y la historicidad. El primero se refiere a la convicción de que un fenómeno solo puede ser entendido teniendo en cuenta la totalidad de sus relaciones, como si de un puzle se tratara (la visión holística que ya había sido defendida por Leibniz o Hegel). El segundo, la historicidad o narratividad, quiere decir que solo se puede entender un fenómeno en términos de su narración histórica.[58]

En su estudio sobre el hegelianismo de Danto, tanto Solomon y Higgins como David Carrier han discutido si puede ser compatible con la metodología atomista (en la que los hechos pueden ser conocidos independientemente de su contexto) que parece defender en algunos de sus escritos, como *Analytical Philosophy of Action* (1973) (Carrier, 2012: 15-29).[59] El planteamiento es válido, pero hay que tener en cuenta que más que una discusión sobre metodología histórica parece que lo que tratan de compatibilizar son afirmaciones de la primera y la segunda etapa del pensamiento dantiano, si se puede hablar así (Camargo, 2007: 145). Asimismo, se debe considerar que el «historicismo» apunta a la pretensión según la cual no puede entenderse el fenómeno si no es a través de su historia. En términos generales, esto supondría, por ejemplo, que para conocer una cultura hay que conocer sus tradiciones, sus costumbres, etc. En términos hegelianos, sin embargo, conocer la historia de un fenómeno quiere decir conocer su despliegue dentro del desarrollo del espíritu. Por tanto, en el caso de Danto, el historicismo habría que entenderlo como «historicidad» o «narratividad»; es decir, un fenómeno solo puede entenderse una vez ha sido narrado.

Esto nos conduce hacia nuevas problemáticas, ya que no está claro hasta qué punto la elaboración de esa narración, en tanto que *history*, puede distinguirse del concepto de *story*. Como señalan Solomon y Higgins: «That one can understand a phenomenon only in terms of its history, its story» (2012: 175). Estos autores explican que *history* debe considerarse en sentido hegeliano, en el que cualquier fenómeno adquiere su verdadero significado desde la totalidad del espíritu (Solomon y Higgins, 2012: 173), y que el término *story* apunta a «relatos que en sí mismos no poseen un fin predeterminado al carecer de una narración regulativa y metafísica como referente» (Camargo, 2007: 145), lo cual lleva consigo que están a merced de los intereses del narrador. Este segundo sentido ha adquirido un papel relevante en algunas propuestas posmodernas que

han intentando disolver ambos sentidos en meros relatos. No obstante, en el caso de Danto, la consideración de que la narración es parte esencial de la historia no necesariamente supone la defensa de que todo pueda reducirse a cualquier tipo de «historia».

La aceptación del realismo narrativo y la progresión histórica

Si en los años sesenta Danto defendía que el filósofo analítico debía rechazar la elaboración de una única descripción posible de una sentencia histórica, en los años ochenta es manifiesta su transformación al realismo narrativo de corte hegeliano. En estos momentos, Danto asume que la historia posee unas estructuras narrativas objetivas:

> Debo decir que hoy tengo un punto de vista más caritativo acerca de las filosofías substantivas de la historia del que tenía en 1965 [...]. Pero eso es así porque se ha vuelto plausible para mí que existan estructuras históricas objetivas (Danto, 1999*a*: 76).[60]

Es la concepción teleológica de la historia presentada por Hegel la que provocó la transformación de su pensamiento. Pero al mismo tiempo merece la pena señalar que dicho giro se produjo cuando buscaba una explicación sobre los cambios artísticos acontecidos a lo largo de la historia. Por esta razón, Danto no desarrollará una teoría sobre la historia en general, sino sobre la historia del arte en particular. Esto significa que el filósofo norteamericano no llegó a afirmar nunca que la manera correcta de hacer filosofía de la historia fuera al modo sustantivo, sino que se limitó a constatar que lo anunciado por Hegel se había cumplido en el arte.

De esta manera, si no en la historia, al menos en la historia del arte se puede afirmar que ha habido un progreso histórico que ha culminado con la revelación de la esencia del arte. Danto encuentra en Hegel «la única figura en la historia de la estética que concibió la complejidad del concepto de arte» y que además proporcionó «una explicación *a priori* de la heterogeneidad de la clase de las obras de arte, dado que a diferencia de muchos filósofos tuvo una visión del tema más histórica que eternalista» (Danto, 1999*a*: 202-203). La relevancia que Hegel otorga al componente histórico y la visión progresiva del arte es lo que conduce a Danto a realizar una lectura de la historia del arte en términos hegelianos. Es decir, Danto concibe la historia del arte de manera paralela al desarrollo del espíritu que Hegel expone en la *Fenomenología del espíritu* y en las *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*. Así pues, Danto comprende a partir del acercamiento a Hegel que en la historia del arte se

desarrolla el destino en el que el espíritu absoluto va tomando cada vez más conciencia y, con ello, mayor libertad. Considera que en su época el arte alcanza el culmen de introspección, de autoconciencia, y, con ello, se libera de elementos heterónomos que lo condicionaban.[61]

En este punto hay que reseñar que esta particular interpretación de Hegel es deudora de Alexandre Kojève, quien realiza una lectura antropológica de la *Fenomenología* y explica su desarrollo como si de una *Bildungsroman* se tratara; es decir, como una novela de aprendizaje que tiene como héroe al espíritu y, como culmen de su batalla, la autoconsciencia.[62] Para el autor francés, de lo que se trataba era de eliminar las tensiones de la relación entre amo y esclavo o entre el estado jerárquico y la familia que durante un tiempo, ya pasado, habían sido el motor de la historia. Ahora ya, consideró Kojève, se trataba de liberar a los seres humanos de las cargas históricas, para lo cual había que liberarlos de la propia historia. «Tal y como él lo entendía –dice Breisach–, el movimiento definitivo hacia el final de la historia estaba relacionado con el sosiego en que se transformaba el deseo de reconocimiento en un estadio de igualdad absoluta» (2009: 60).

Danto acogió la interpretación de Kojève del fin de la historia[63] y, por ende, de la historia del arte como una liberación. Esto le permitió dejar de lado otras cuestiones implicadas en el sistema hegeliano. En efecto, Danto no llevó a cabo una explicación sistemática de la doctrina hegeliana, pero percibió en su predicación del carácter pretérito del arte un hecho que había acontecido realmente.

No solo había acontecido, sino que lo había hecho ante sus ojos. Podríamos decir que el mismo impacto que Hegel sintió al ver a Napoleón («la razón») a caballo, Danto lo sintió cuando, delante de las obras de Warhol, comprendió que la profecía de Hegel se había cumplido. La contemplación del arte, especialmente del arte pop, era una muestra de que la profecía hegeliana sobre el «fin del arte» había acontecido ya. En cierto sentido, el autor norteamericano solo se estaba limitando a constatarlo.

Pasado y futuro del arte

La consideración de que el arte estaba llegando a su fin no era difícil de imaginar en el contexto artístico de los años sesenta, en el que el arte se encaminaba cada vez más hacia una mayor conceptualización y desmaterialización. Este proceso acaecido en el seno del arte encajaba a la perfección con las palabras del filósofo alemán y podía ser comprendido como

un camino purificador que mostraría la esencia del arte. Si esto era así, era factible entonces comprender que toda la historia del arte había sido un camino en el que paulatinamente se había ido desarrollando una mayor conciencia y libertad.[64] De este modo pueden entenderse las siguientes palabras de Danto:

> La historia del arte ha llegado a su fin. No se ha *parado*, sino ultimado, en el sentido de que ha pasado a ser una especie de conciencia de sí misma y se ha convertido, a su manera, en su propia filosofía: circunstancias predichas en la historia de la filosofía de Hegel (Danto, 2002: 16-17).

Es importante remarcar que lo que Danto subraya aquí no tiene que ver solamente con la filosofía hegeliana de explicación *del* arte, sino sobre todo con que los hechos acontecidos *en* el arte son una constatación de que las palabras de Hegel se han cumplido.[65] Señalo este punto por dos cuestiones: en primer lugar, porque esto nos permite comprender mejor por qué Danto no entra a valorar o reformular las tesis hegelianas, sino que se limita principalmente a señalar los puntos que se habrían cumplido con mayor evidencia. Y, en segundo lugar, porque el hecho de verlo desde este punto de vista justifica la aparente contradicción de Danto en su consideración filosófica de la historia.[66] Es decir, justificaría por qué acepta las tesis hegelianas sobre la historia del arte, incluida la proclamación del fin, al mismo tiempo que mantiene la posición que hemos desarrollado a lo largo de este capítulo sobre cómo deben ser los enunciados en la historia.

Es necesario ver con más detenimiento este punto, ya que podría parecer que la tesis del «fin del arte» es una oración sustantiva, puesto que no solo se refiere a un pasado, sino también a un presente, que pretende ser válido asimismo en el futuro. Es interesante tener en cuenta el comienzo de la obra de 1986 *Philosophical Disenfranchisement of Art*, en la que se reedita el famoso artículo sobre el «fin del arte». La pregunta con la que Danto abre el ensayo es, paradójicamente, si el arte tiene futuro. Se plantea esta cuestión porque solo cabe hablar de futuro dentro de una narrativa, y es precisamente con la narrativa progresiva del arte vigente hasta casi nuestros días con la que Danto quiere romper. La pregunta por el *futuro del arte* es, en definitiva, la pregunta por las condiciones de posibilidad del futuro del arte. En este sentido, habrá que distinguir entre el fin como el acabamiento de una forma de comprender el arte que está agotada, y el fin como negación de la posibilidad de que siga habiendo arte en el futuro. ¿No está haciendo, entonces, precisamente aquello que decía que era ilegítimo hacer? ¿No es su afirmación sobre el «fin» una predicción o profecía? Este es uno de los puntos más controvertidos de su pensamiento y no ha sido aclarado nunca del todo. La dificultad estriba en que Danto se empeñó en afirmar el fin del arte sin renunciar por completo a lo dicho en *Analitical*

Philosophy of History. En palabras del propio autor:

> La historia del arte debe tener una estructura interna, e incluso una especie de necesidad. Esta fue la convicción que motivó mi ensayo «El fin del arte», y los otros escritos que se comprometen a articular una filosofía de la historia del arte exactamente de la misma manera imponente que yo había aprendido de Hegel, y que me sorprendía a mí mismo de haber aceptado, dado que podría decirse que mi primer libro, la *Filosofía Analítica de la Historia* de 1965, se había opuesto a su posibilidad en principio. Bien o mal, mi punto de vista ahora es que el mundo del arte no estaba exigiendo sólo una filosofía del arte, sino que exige una filosofía de la historia propia (Danto, 1986: XIV).

En este texto se puede ver cómo Danto acepta las tesis de Hegel, pero circunscribe su aplicación a la historia del arte y no a toda la historia en general. En este sentido, no renuncia a lo dicho sobre las condiciones de posibilidad de conocimiento histórico o sobre la manera de proceder de los historiadores. Pero sí que es verdad, tal y como él insiste, que dejó de ser tan estricto con las filosofías sustantivas como cuando escribió su libro sobre filosofía analítica de la historia. Y este cambio se debió a que se volvió para él cada vez «más y más plausible que existen estructuras históricas objetivas» (Danto, 1999*a*: 63). Esto, en cualquier caso, le condujo a aplicar el análisis de filosofía de la historia al arte. Podría decirse, entonces, que realiza una filosofía de la historia del arte (Danto, 1999*a*: 63; 1999*a*: 20), pero dicha denominación también trae algunos problemas. Si bien es cierto que Danto utiliza lo adquirido en filosofía de la historia al arte (y en ese sentido sería legítimo utilizar la denominación), también es verdad que en cierto sentido –como se verá– la historia del arte ha llegado a su fin, por lo que si se trata de una nueva rama filosófica, difícilmente podrá seguir teniendo vigencia.

También hay que señalar aquí cómo es compatible la proclamación del «fin del arte» con la anterior defensa de que no se pueden hacer enunciados históricos sobre el futuro o sobre la posibilidad de las continuas ramificaciones que tienen los eventos pasados en el futuro. En este punto se debe afirmar que la tesis del «fin del arte» no es una narración propia que Danto construye apuntando a lo que él considera que es un final.[67]

Más bien habría que decir, tal y como él sostuvo tantas veces, que solo estaba constatando un hecho que ocurría delante de sus ojos sin que su voluntad interviniera. Por eso Danto aludía a su tesis como una tesis «empírica»,[68] cuyas consecuencias se podían verificar en la realidad y que solo resultaba contestable o irrefutable si se volvía a erigir una nueva narrativa hegemónica en el arte, lo cual consideraba que no era posible que volviera a ocurrir, puesto que ya estamos en otra etapa de conciencia, en el sentido más hegeliano del término. Así pues, no se trata de que acabe una narrativa más entre otras, sino que,

asumiendo dentrode esta concepción la filosofía hegeliana, debe decirse que una vez que el arte ha alcanzado el grado de autoconciencia y libertad que le era debido, ninguna otra narrativa volverá a ser exclusiva y hegemónica.[69]

En este sentido, puede verse la fuerte conexión entre su filosofía de la historia y su filosofía del arte. De hecho, como se verá con mayor precisión en el último capítulo, considero que la afirmación del «fin del arte» debe entenderse dentro de una comprensión narrativa de la historia, con principio y final, pues solo en ellas cabe hablar de «fin», tal y como Frank Kermode ha subrayado (2000). En este sentido, cabría decir que la expresión «fin del arte» debe ser entendida como una oración narrativa,[70] dentro del contexto de la filosofía de la historia del arte. Esta oración apunta al fin de la narrativa hegemónica del arte y abre paso a una nueva etapa para el arte.

Por todo ello, se puede afirmar que la teoría del fin del arte no es una tesis sobre estética, sino una tesis histórica e historiográfica, como han señalado autores como Carrier, Tozzi y Parselis. Histórica, porque alude a un evento que ha ocurrido en la historia, concretamente en 1964,[71] aunque él no lo proclame hasta 1984. Historiográfica porque, como analizaré en el último capítulo, realiza un análisis de cómo se ha entendido la historia del arte, cómo han influido las distintas narrativas y como estas han llegado a su fin.

Parselis, de hecho, hace hincapié en mostrar cómo toda su filosofía de la historia es historiográfica, pues no tiene como fin narrar eventos históricos, sino que es una reflexión sobre cuál es la manera adecuada de narrarlos. La narración se presenta como la mejor estructura de llevar a cabo la comprensión en historia. En esta línea, expone cómo su obra *After the End of Art* supone una aplicación de sus teorías historiográficas al análisis de las distintas narrativas hegemónicas en historia del arte, tal y como se verá en el último capítulo. En sus propias palabras: «Danto, realizando un giro sorprendente respecto de sus primeras reflexiones teóricas sobre el arte, introduce elementos de su concepción de la historia para proponer una filosofía de la historia del arte a partir del análisis de las narrativas del arte occidental» (Parselis, 2009: 113).

En resumen, tres aspectos son los importantes para comprender el pensamiento dantiano. En primer lugar, que el arte tiene un componente histórico ineludible que adquiere mayor relevancia a partir del siglo XIX y que lleva a su vez a desarrollar la «historia del arte» tal y como la concebimos hoy en día. En segundo lugar, el giro hegeliano de su filosofía y su aceptación tanto del realismo narrativo como de la progresión histórica. En tercer lugar, que precisamente esta concepción narrativa es el quicio desde el que comprender por qué Danto puede defender que la profecía hegeliana ha tenido lugar sin renunciar

a su propia concepción de la filosofía de la historia.

Con esta base, es necesario desarrollar ahora con detenimiento su filosofía del arte para comprender en qué consiste este «fin del arte» y analizar las diferentes interpretaciones que se han dado y pueden hacerse del «fin del arte» dantiano.

---

1. Con anterioridad al interés filosófico por el arte, Danto siempre tuvo una predilección particular por el arte. De hecho, en su juventud había estudiado pintura e historia del arte en la Wayne State University, en la que todavía hoy pueden contemplarse sus obras en esta universidad de Detroit. Así pues, Danto siempre fue un apasionado del arte y su historia, así como un inquieto seguidor de la práctica artística que le rodeaba. Seguramente, por esta razón, cuando se dispuso a emprender el análisis del arte, tuvo la sensación de que el abordaje analítico no le era suficiente. Se percata entonces de que los cambios ocurridos en el fuero interno del arte reclaman un acercamiento distinto al que se había llevado a cabo hasta entonces. En este punto, como se ha visto anteriormente, se está produciendo tanto su creciente interés por el carácter histórico del arte como su acercamiento a la reflexión hegeliana.

2. «The ideologized division of philosophers into analysts on one side and existentialists or phenomenologists on the other is silly and destructive. For we are all doing the same thing, pursuing all the same structures, whether the ostensible topic of our investigation is language or consciousness» (Danto, 1975: XII-XIII).

3. En el §67 de *Investigaciones filosóficas* puede leerse la afirmación de que los juegos entran dentro de los «parecidos de familia»: «No puedo caracterizar mejor esos parecidos que con la expresión “parecidos de familia”; pues es así como se superponen y entrecruzan los diversos parecidos que se dan entre los miembros de una familia: estatura, facciones, color de los ojos, andares, temperamento, etc., etc. –Y diré: los “juegos” componen una familia» (Wittgenstein, 2012: 227). En el §69 especifica que la explicación del concepto de juego pasa por la captación visual: «¿Cómo le explicaríamos a alguien qué es un juego? Creo que le describiríamos *juegos* y podríamos añadir a la descripción: esto y *cosas similares*, se llaman “juegos”» (2012: 229).

4. Por su parte, otros filósofos analíticos del arte como Nelson Goodman, Morritz Weitz, Monroe Beardsley y Kendall Walton teorizan ahistóricamente sobre el arte porque otorgan una mayor importancia a la capacidad del arte de generar una experiencia estética.

5. «“Art”, itself, is an open concept. New conditions (cases) have constantly arisen and will undoubtedly constantly arise; new art forms, new movements will emerge, which will demand decisions on the part of those interested, usually professional critics, as to whether the concept should be extended or not» (Weitz, 1956: 32).

6. «The primary task of aesthetics is not to seek a theory but to elucidate the concept of art» (Weitz, 1956: 33).

7. Otros autores significativos en la discusión sobre cómo establecer la definición de «arte» son N. Goodman, B. R. Tilghman o R. Wolheim. Para profundizar
más en estas controversias puede consultarse D’Angelo (2008: 3-36), así como el capítulo primero, «Modernism, Modern Aesthetics and Wittgenstein», del libro de Tilghman (1991).

8. Como dirá años después al analizar las posturas de los neowittgensteinianos: «En períodos de estabilidad artística se puede llegar a identificar las obras de arte de modo inductivo, y pensar que se tiene una definición cuando todo lo que se tiene es una generalización más que accidental [...]. Ser capaz de identificar las obras de arte por el simple efecto de nombrarlas no implica un dominio del concepto de arte» (Danto, 2002: 104-105).

9. Un análisis más detallado de estos indiscernibles filosóficos puede encontrarse en el segundo capítulo de «The Character of Philosophical Problems» (Danto, 1989*b*: 6-13). Es un tema recurrente en su obra, vuelve

sobre ello en otras ocasiones (1999*c*: 23; 1999*a*: 56).

10. Noël Carroll resume muchos de los dilemas planteados por Danto en el siguiente texto: «The problem of reality emerges when we are able to imagine two phenomenally indistinguishable states: a perfectly coherent dream and the so-called external world (Descartes). The problem of the nature of causality arises when we conceive of two perceptually indiscernible courses of events: one comprised of constantly conjoined states of affairs versus one where antecedent states necessitate subsequent ones (Hume). A central problem in moral theory concerns demarcating acts
of prudence from acts of morality where the observable actions in question –say, making the correct change– look exactly alike (Kant)» (2012: 120).

11. En palabras de Carrier: «For Danto, speaking of self-consciousness in conjunction with *Brillo Box* is to say that Warhol taught us what kind of things artworks are, in the way that Descartes in his *Meditations* taught us what kinds of things dreams are, or other philosophers taught us the nature of action and knowledge. Art, actions, and knowledge always had their identities, the discovery of which occurred at some particular historical moment» (1998: 13).

12. «Si, pour bon nombre de philosophes du langage ordinaire de l'époque (dans le sillage notamment d'Austin), la perception nous donne accès directement au réel sans qu'il n'y ait de questions à se poser à ce sujet, pour Danto l'expérience cruciale de l'indiscernabilité nous oblige à réhabiliter des réflexions philosophiques (Platon, Descartes) considérées, par beaucoup d'Américains des années 1980, comme
définitivement obsolètes. Enfin, on voit combien la philosophie de l'art est, pour Danto, une enquête aux sérieuses implications ontologiques. Là encore on ne peut que comparer cette décision de Danto à la suspicion qui régnait alors face à tout questionnement "métaphysique", toujours identifié au maladif, au vide ou au chimérique. Au terme de ces analyses, il est clair que Danto a fait irruption dans la philosophie de l'art en se présentant comme l'anti-Wittgenstein» (Thomas-Fogiel, 2016: 45-46).

13. «In terms of the prevailing artistic theory (IT) [Imitation Theory], it was impossible to accept these as art unless inept art: otherwise they could be discounted as hoaxes, self-advertisements, or the visual counterparts of madmen's ravings. So to get them accepted as art, on a footing with the *Transfiguration* (not to speak of a Landseer stag), required not so much a revolution in taste as a theoretical revision of rather considerable proportions, involving not only the artistic enfranchisement of these objects, but an emphasis upon newly significant features of accepted artworks, so that quite different accounts of their status as artworks would now have to be given» (Danto, 1964: 573).

14. «Never mind that the *Brillo box* may not be good, much less great art. The impressive thing is that it is art at all. But if it is, why are not the indiscernible Brillo boxes that are in the stockroom? Or has the whole distinction between art and reality broken down?» (Danto, 1964: 581).

15. Esta tesis se basa en la teoría de la mente de J. Fodor, quien argumenta que la mente posee diversos módulos independientes entre sí que gestionan sus propios *inputs* y *outputs* (Fodor, 1983). Aunque no puedo detenerme a analizar la relevancia de esta propuesta en el pensamiento dantiano, sí deseo señalar que es una base fuerte sobre la que asienta su teoría perceptualista, de la que depende el experimento de los indiscernibles, así como otras tesis como la de la plasticidad de la visión (Fodor, 2012; Alcaraz, 2006: 28-39).

16. «The birds were required to sort out picture according to category –picture of trees, of bodies, of water... the pigeons learned to recognize *treeness*, in the sense that they quickly enough learned to differentiate whatever exemplified *treeness* from whatever did not» (Danto, 2001*b*: 44).

17. «The eye has an evolution rather than a history. It changes through mutation rather than through historical shifts, and the eye as we know it evolved as the
human genome evolved, perhaps a million and a half years ago, perhaps longer» (Danto, 2001*a*: 7). A este respecto recomiendo la lectura del artículo de Iouhaina, quien hace un buen resumen y una buena crítica a esta posición dantiana tanto a través de los argumentos de Gombrich como de los adelantos en las ciencias cognitivas (2016: 74-89).

18. Esta teoría conduce a la necesidad de distinguir entre la posición internista y externista, tal y como Danto hace en «Depiction and the Phenomenology of Perception» (1991: 201-215).

19. Se basa Dickie en la frase más conocida del artículo de Danto que acabo de citar: «Although he does not attempt to formulate a definition, Arthur Danto in his provocative article, “The Artworld” has suggested the direction that must be taken by an attempt to define “art” [...]. Danto writes, “To see something as art requires something the eye cannot decry –an atmosphere of artistic theory, a knowledge of history of art: an Artworld”» (1971: 101).

20. «Estoy muy agradecido [...] a aquellos que han erigido la llamada “teoría institucional” del arte a partir de los análisis de “The Artworld”, aun cuando la teoría es totalmente extraña a todo lo que yo pienso: nuestros hijos no siempre salen como uno quería. Debo, sin embargo, al modo edípico clásico, luchar contra mi descendiente, pues no creo que la filosofía del arte debiera ceder ante lo que se dice que he engendrado» (Danto, 2002: VIII). Además de en esta obra, Danto vuelve a enfrentarse al planteamiento institucional en distintos trabajos: «El mundo del arte revisitado: comedias de similitud» (2003*c*: 45-64); «I am often credited with being the founder of the Institutional Theory, thought it was George Dickie whose theory it was, even if it arose in his mind through his interpretation of a sentence in my 1964 paper, “The Artworld”» (2012: 203).

21. En su obra *El círculo del arte*, especifica que la concesión del estatus de obra de arte no es otorgado tanto por las instituciones como por los propios artistas (productores de arte) y el público (receptores del arte) denominados por Dickie como «a presentation group» (un grupo de exhibición). A este respecto podemos leer: «Al
crear arte, un artista está siempre implicado con un público, dado que el objeto que crea es del tipo de los que se presentan a un público [...]. Lo que hay que subrayar aquí es que el objeto creado es del tipo de los que se hacen para ser presentados» (Dickie, 2005: 101). La interdependencia que Dickie establece entre las definiciones de arte, artista y público forma el círculo del arte que da título a la obra. Sixto Castro lo resume de la siguiente manera: «Primero, un artista es una persona que participa con entendimiento en la fabricación de una obra de arte; segundo, una obra de arte es un artefacto creado para ser presentado a un público del Mundo del Arte; tercero, un público es un conjunto de personas cuyos miembros están preparados en algún grado para comprender un objeto que les es presentado; cuarto, el Mundo del Arte es la totalidad de los sistemas del Mundo del Arte; y finalmente, un sistema del Mundo del Arte es un marco para la presentación de una obra de arte por parte de un artista a un público del mundo del arte» (2005: 175).

22. Para una mayor explicación de las diferencias entre las teorías de Danto, Dickie y Tilghman puede acudirse al análisis que realizó en la primera parte de su trabajo Ewa Lech-Piwowarczyk (1993).

23. «Todo artista se halla con determinadas posibilidades “ópticas”, a las que se encuentra vinculado. No todo es posible en todos los tiempos. La capacidad de ver
tiene también su historia, y el descubrimiento de estos “estratos ópticos” ha de considerarse como la tarea más elemental de la historia artística» (Wölfflin, 1936: 14).

24. «I now return to an area of criticism of Danto’s artworld theory which I have mentioned previously: that the artworld concept embodies circularity of argument. The criticism is that Danto’s artworld concept always requires some reference to art to identify it. In other words, his definition of art relies on the artworld concept which concept itself requires a reference back to art to define it: the argument is therefore circular» (Lafferty, 2006: 60).

25. Una de las formas más interesantes de entender cómo traza Danto el sistema de relaciones internas que las obras de arte establecen entre sí, sin importar el lugar ni el tiempo en que fueron creadas, es atender a la relevancia histórica que tiene un estilo artístico una vez que ha surgido como parte integrante de la historia del arte. En efecto, los géneros estilísticos se constituyen de manera independiente de las obras que impulsaron su nacimiento, e incluso pueden servir para catalogar a un artista como perteneciente a cierto estilo sin que él en su momento fuera consciente de que su trabajo se integraba en un género estilístico determinado.

26. Como apunta Iggers, «la autodefinición de la historia como disciplina científica significaba para el trabajo profesional del historiador una rigurosa separación entre el discurso científico y el literario» (1998: 15).

27. Lo narrado en las crónicas no posee el rigor científico que se exigirá más adelante, pero ese cambio en

la forma supondrá un paso revolucionario que configurará la historia hasta el monopolio del positivismo histórico. Sobre el cambio a la prosa, el contexto y la repercusión social que tiene puede verse Spiegel (1993).

28. La distinción entre «ciencias de la naturaleza» (*Naturwissenschaften*) y «ciencias del espíritu» (*Geisteswissenschaften*) se retrotrae a Dilthey. Las primeras tratan de explicitar regularidades y conexiones causales; las segundas tratan de comprender el sentido (Dilthey, 1994). Más allá de esta distinción, la reivindicación de Dilthey de que la experiencia de la vida es la fuente del conocimiento del saber histórico supuso una reinterpretación de la ciencia histórica.

29. «Solo el establecimiento de leyes concretas puede completar la tesis general con un contenido científico, sujetarlo a comprobaciones empíricas y conferirle función explicativa. La elaboración de esas leyes con la mayor predicción posible parece ser claramente la dirección y comprensión científicas» (Hempel, 1988: 244). Aunque para Hempel no es problemático el hecho de que la historia pueda hacer predicciones, puesto que tiene que ver con leyes universales, como se verá, Danto considera que este es uno de los grandes errores cometidos por todos los historiadores y filósofos de la historia.

30. Danto se refiere a los artículos «A Note in the Paradoxes of Confirmation» (1946), «Problems and Changes in the Empiricist Criterion of Meaning» (1950) y «The Theoretician's Dilemma» (1958) (Danto, 1999*d*: 165).

31. «Acerca de la diferencia entre real y ficticio respecto del pasado debe analizarse de modo distinto cuando nos referimos al presente que cuando nos referimos al pasado, pues es diferente la evidencia relevante para cada uno, el criterio no puede ser el tiempo verbal. La observabilidad aquí y ahora no es una condición necesaria
ni suficiente de realidad. Decir que conocemos equivale a una pretensión, la de que podemos ofrecer razones y no que podamos tener contacto directo» (Gardiner, 1961: 50-51).

32. La última reflexión del libro también va en la misma línea: «Si no hay significados que analizar, si hay una masa revuelta de enunciados entrelazados, si no hay un reduccionismo que invocar como resultado del análisis de los significados, quizás no hay ningún problema central o fundacional en filosofía. Puede quedar únicamente la filosofía como mirada» (Rorty, 1990: 158).

33. «Tanto en el ambiente analítico como en el continental, se producirá una rehabilitación de la metafísica, aunque se debe señalar que, como indicaba Karl Otto Apel en los años setenta, en las dos tradiciones, el problema de la metafísica desemboca de manera unánime en el *giro lingüístico*, acontecimiento crucial de la filosofía de este siglo, en el que se encuentran implicadas todas las corrientes del pensamiento contemporáneo» (D'Agostini, 2000: 38).

34. Este autor presentaba la historia como una forma específica de narración, considerándola como el resultado de una sucesión de acciones, que a su vez pueden ser comprendidas individual o socialmente. Desde esta perspectiva, la explicación histórica no requiere explicaciones externas a la propia narración, puesto que son las mismas acciones las que proporcionan la explicación.

35. Morton White trató en esta obra de reconciliar las tradiciones analítica y pragmática. Para ello habla de la importancia de tener en cuenta no solo los aspectos formales de la lógica de la explicación sino también la dimensión pragmática que intenta capturar algo más de lo que los historiadores hacen en su práctica habitual. Afirma que la narrativa consiste ante todo en afirmaciones singulares explicativas, y que la historia es una conjunción lógica de afirmaciones, muchas de las cuales son aserciones singulares causales. Por eso concluye que la narrativa histórica es ante todo causal o explicativa, frente a las crónicas que son mera descripción.

36. Entre los autores y obras más destacados están Ricoeur (1987), Certeau (1975), Mink (1978), Carr (1986) y Ankersmit (1986).

37. En el contexto historiográfico suele citarse siempre, además de la obra de White, el artículo de 1979 de Lawrence Stone, «The Revival of Narrative: Reflections on a New Old History». En este trabajo, más que una preocupación sobre cómo debe hacerse historia, una propuesta de metodología histórica concreta o una defensa de la narrativa, lo que encontramos es el análisis de ciertas tendencias que tomaron los historiadores entre 1952 y 1979. Al comienzo del artículo explica en qué sentido entiende la narrativa: «Organización de

cierto material según una secuencia ordenada cronológicamente, y como la disposición del contenido dentro de un relato único y coherente» (Stone, 1986: 95).

38. Aunque la alusión a este autor se enmarca dentro del giro lingüístico, hay que aclarar que la influencia principal de *Metahistory* es la teoría literaria, como ha subrayado Ankersmit: «Northrop Frye, Auerbach, Barthes, Jakobson, etc., son los teóricos a los que White hace referencia más frecuentemente mientras que está menos interesado en los filósofos, hayan o no aceptado el giro lingüístico» (2011: 92).

39. En este sentido, la narración histórica no se basa solo en lo que el historiador quiera contar, sino que «depende de un nivel más profundo, casi inconsciente e irracional por el que el historiador realiza un acto específicamente poético [...]. White basa su concepción de la historia en la prioridad del discurso, la narración y la articulación lingüística por encima de su carácter supuestamente científico» (Aurell y Burke, 2013: 299).

40. Los tropos o figuras básicas literarias son la metáfora (promotora de la trama romántica, la historización ideográfica y la ideología anarquista), la metonimia (promotora de la tragedia, el mecanicismo y la ideología radical), la sinécdoque (promotora de la comedia, el organicismo y el conservadurismo) y la ironía (promotora de la sátira, el contextualismo y el liberalismo) (White, 1995: 40 y ss.).

41. A este respecto también puede leerse: «Creo que es un aporte a la comprensión de la historia demostrar en qué medida muchos de los conflictos más profundos que he procurado esbozar: confusiones en las cuales, debido a que se han distinguido inadecuada e insuficientemente dos tipos de relaciones, la filosofía o la ciencia se confundieron una con otra. Este sería un gran ejemplo de la forma en la cual una disciplina no histórica, la filosofía analítica, podría ayudar a la historia –en este caso, a la historia intelectual– a lograr sus fines descriptivos y explicativos» (Danto, 2014: 395-396).

42. Como él mismo afirmó años después: «Mi propio libro, *Analytical Philosophy of History*, publicado en 1965, trataba de demostrar que existe una equivalencia entre las explicaciones tal y como las interpretaba Hempel, por una parte, y, por otra, las narraciones, abogando por tanto a favor del así llamado modelo de la ley general contra la afirmación de que los modelos narrativos diferían profundamente de él» (2003*a*: 205).

43. Como explica en *Más allá de la Caja Brillo*: «En su apogeo el modelo de explicación según la ley cobertora se suponía que ofrecía base para las predicciones: la explicación y la predicción meramente reflejaban dónde estaba uno en el orden temporal en relación con el acontecimiento cubierto por la ley. Esta fácil simetría recibió duras críticas en aquella época, con ejemplos astutamente aportados para demostrar que aquello que sirve de base a nuestras predicciones no nos aproxima en absoluto a la explicación de los acontecimientos predichos» (Danto, 2003*c*: 223).

44. La concepción atomista considera que «un hecho o un objeto pueden ser conocidos aparte de su contexto, un fragmento aparte del conjunto, una palabra aparte de sus usos, de sus “implicaciones pragmáticas”, una referencia aparte de su significado» (Solomon y Higgins, 2012: 174).

45. En el libro sobre filosofía de la mente *El cuerpo/el problema del cuerpo* se refiere, en diversas ocasiones, al ser humano como *ens representans*. En esta obra trata de analizar el sistema de representaciones del ser humano: las representaciones lingüísticas, cognoscitivas, históricas o artísticas. Un análisis más detallado al respecto puede verse en Fodor (2012: 55-68).

46. El modelo externalista se contrapone, principalmente, al internalismo cartesiano. Considera que no hay que demostrar que el mundo existe, porque el punto de partida del ser humano es que existe en el mundo. Desde esta perspectiva, Danto considera el conocimiento de forma relacional. Esta relación se da entre el sujeto que conoce, el objeto conocido y el enunciado en el que toma forma la relación entre sujeto y objeto. Conocer significa que se tiene una relación con un objeto del mundo externo. Por tanto, el conocimiento no es una propiedad del sujeto, sino que siempre es una relación con algo externo: solo podemos decir que es verdadero o falso mirando fuera, a la propiedad (a diferencia de Descartes). Las condiciones de verdad son independientes del sujeto (Danto, 1968*a*).

47. Como argumenta Alejandro Llano, «la tesis de la necesidad de representación cognoscitiva equivale a la afirmación de que el conocimiento no puede implicar, en todos sus niveles, un contacto inmediato con la realidad conocida. Por lo menos en algunos casos se requiere una cierta mediación [...]. Tal mediación es una representación» (2010: 21-22). Sin embargo, este autor recuerda cómo ya Heidegger había manifestado

que la «dialéctica de la representación» revela la realidad al mismo tiempo que la oculta. Frente a la representación y su problemática, Llano expone cómo solo a través del «concepto» y su intencionalidad es posible explicar el conocimiento de la realidad sin mediaciones ni pérdidas cognoscitivas. A este respecto es esencial tener en cuenta las aportaciones de Millán Puelles (1967: 151-231).

48. «Un aspecto crucial del ámbito "representacional" de estructuración de creencias se deriva del hecho de que las representaciones se agrupan en sistemas o conjuntos que aspiran a la consistencia o coherencia de las entidades que los componen, lo que implica la aspiración regulativa a la eliminación de las contradicciones que pudieran acaecer a partir de la sucesión de episodios cognitivos básicos que constituyen la aprehensión de la experiencia» (Lavagnino, 2015: 41).

49. Como señala Tozzi, «no importa la verdad y falsedad de las representaciones en tanto constitutivas de nuestra realidad, ahora bien, si llegara a importarnos
es porque ya hemos adoptado una actitud externa acerca de ellas, en consecuencia, en cuanto a la verdad y falsedad de las representaciones no hay privilegio para los agentes cuyas representaciones forman parte de su realidad ni un mayor grado de distorsión desde el presente hacia el pasado» (2007: 119).

50. Ankermist lo resume de la siguiente forma: «The idea seems to be that representation places us opposite reality and it is only in this way that we become aware of it as such. As long as reality is not represented we remain part of it and we can give no content to the notion of reality. We can only have a concept of reality if we stand in a relation to it and that requires that we are ourselves outside it. There is only reality insofar as we are standing opposite it» (1988: 219).

51. Aunque Danto no base explícitamente su argumento en la filosofía leibniziana, parece claro que dicha indiscernibilidad se basa en su «ley de los indiscernibles» (Solomon y Higgins, 2012: 175-176).

52. Como explica Alcaraz: «Danto ha apelado en varias ocasiones a la analogía entre el arte y el lenguaje para explicar el carácter representacional del primero. Así, al igual que el lenguaje está separado [o]ntológicamente de la realidad en tanto que ésta es su objeto o aquello sobre lo que el lenguaje versa, el arte compartiría este status representacional que hace que los objetos artísticos no sean meros objetos sino objetos que refieren a algo» (2006: 154).

53. «El *Agamenón* imita la acción de Clitemnestra y Agamenón según la tradición homérica, pero la historia que de ellos se cuenta puede ser ficción, luego no existe nada parecido a un original [...]. Más bien [la imitación] es un concepto *representativo*, dada la pertinencia de su referencialidad. No es necesario que exista algo
a lo que tenga que parecerse una imitación. Lo único que hace falta, creo, es que se parezca a lo que haría referencia *en caso de ser cierto*» (Danto, 2002: 112).

54. En Peirce, la abducción resulta imprescindible para justificar el salto que la mente da de las premisas a una conclusión novedosa. Barrena lo explica del siguiente modo: «La abducción supone la formulación de una conjetura explicativa que entraña novedad. Es un peculiar salto de la mente, un razonamiento mediante hipótesis, es decir, mediante la explicación que surge de modo espontáneo al ponderar lo que en una circunstancia concreta nos ha sorprendido. Aunque no sería posible sin conocimientos previos, Peirce le asigna un carácter originario (*CP* 5.181, 1903)» (2007: 81).

55. A este respecto Lavagnino señala: «Esos realineamientos, por vía de la modificación de los criterios de relevancia, establecen y realzan [...] conexiones nuevas e inesperadas entre eventos o acciones que en un primer momento no se nos aparecían más que como vinculaciones causales triviales. Así, y a modo de ejemplo, la consideración retrospectiva de la Revolución francesa difiere según el momento en que se lleve a cabo la misma. Para alguien que presenció tal acontecimiento su significación es distinta respecto de la que le asigna un comunero parisino en 1871 o un integrante de los *soviets* de 1905 o 1917» (Lavagnino, 2015: 44). Me parece claro que no se está invitando a un relativismo, ya que importa la verdad de los acontecimientos, la tarea es seguir investigando y profundizando en los eventos pasados.

56. Danto denomina «acción básica» a aquella que no es causada por alguna otra acción del mismo agente. Apunta, por tanto, a aquellos elementos más básicos de una acción que generalmente coinciden con los elementos físicos últimos, como por ejemplo «mover un brazo» (Danto, 1965*a*; Danto, 1973). En la reflexión temprana de Danto sobre la filosofía de la acción y las acciones básicas encontramos ya una

muestra de su preocupación por distinguir entre «indiscernibles».

57. La apuesta de von Wright revolucionó las ciencias sociales, aunque no consiguió dar cuenta cabal de que las intenciones fueran algo más que modos socialmente compartidos de entender el comportamiento. Para comprender la crítica en este punto véase el trabajo de Peter Winch (1980).

58. En sus propias palabras, «Historicity or narrativity, two pretentious terms that mean, ultimately, that one can understand a phenomenon only in terms of history, its story» (Solomon y Higgins, 2012: 174).

59. En el apartado anterior se dijo que la concepción atomista considera que los hechos pueden ser conocidos independientemente de su contexto; por tanto, se puede comprender que suponga una incompatibilidad con el contextualismo, que defiende lo contrario. Lo que está en juego en esta discusión es en el fondo la manera en la que debe orientarse la investigación histórica: o bien se tienen solo «hechos» independientes o se tiene la totalidad de la historia como único relato en el que se inscriben todos los hechos.

60. Más adelante, en esta misma obra, también puede leerse: «Hay pocos ejercicios mejores para los que buscan pensar filosóficamente la historia –quienes
buscan, como intento hacerlo, estructuras narrativas objetivas de cómo se desarrollan los eventos humanos– que tratar de ver el modo en que el pasado vio al futuro, y de ahí cómo aquellos que así vieron su futuro, vieron su presente» (Danto, 1999*a*: 115).

61. «No longer, however, does art unfold the story of thought's evolution of itself. That role has been taken up by philosophy, and the role of art is thus diminished, "disenfranchised" by philosophy» (Solomon y Higgins, 2012: 184).

62. Aunque la lectura literaria de la obra hegeliana había sido realizada con anterioridad por Josiah Royce, a Danto le llegará a través de Kojève (Royce, 1919; Kojève, 2013).

63. Por supuesto, estas ideas también inspiraron el «fin de la historia» proclamado por Francis Fukuyama («The End of History?», *The National Interest*, 16, 1989, pp. 3-18; más tarde reformulado y publicado en *The End of History and the Last Man*, Nueva York, Free Press, 1992). Sin embargo, la interpretación de este autor no está vinculada a la de Danto, puesto que, aunque reformuló varias veces su tesis, nunca dejó de inscribirla en una concepción excesivamente política de la historia (Sanmartín, 1998: 233-245). Es decir, mientras que para este autor el fin es econó-mico-político, para Danto el fin es ontológico-histórico. Por esta razón, considero que las críticas a la falta de coherencia de las tesis de Fukuyama no son trasladables a la tesis del «fin del arte». Al mismo tiempo, como señala Carrier, Danto nunca se aventuró a especular sobre las consecuencias histórico-políticas que pudieran estar
en conexión con su proclamación del «fin»: «When at Bielefeld I presented a paper "Ernst Gombrich, Clement Greenberg, Arthur C. Danto: Narratology and Its Politics" taking up that claim, Danto declined to speculate one way or another about the political implications of his view of art history» (1998: 8).

64. «Now such a thesis can hardly be pondered outside the framework of a philosophy of history it would be difficult to take seriously were the urgency of art's future not somehow raised from within the artworld itself, which can be seen today as having lost any historical direction, and we have to ask whether this is temporary,
whether art will regain the path of history –or whether this destructured condition *is* its future: a kind of cultural entropy» (Danto, 1986: 84).

65. Entre otros, también Fernando Inciarte alude al cumplimiento de la profecía hegeliana, pero resaltando un aspecto diferente: «El carácter reflexivo del arte moderno, a diferencia del arte tradicional, fue proféticamente anticipado por Hegel ya mucho antes de que apareciera en el curso de la historia [...]. Implícito en ese diagnóstico queda el hecho de que el arte ya había sustituido antes a la religión en ese lugar privilegiado. Y así como en la jerarquía de los intereses de la humanidad el arte sustituyó en el Renacimiento de hecho a la religión, así la filosofía sustituiría pronto a su vez al arte; de manera que lo que se convertiría en el futuro en la cuestión más viva con respecto al arte sería la pregunta sobre lo que sea el arte. Hasta ahí la profecía de Hegel. Lo que Hegel no llegó a predecir es que no iba a ser tanto la filosofía como el arte mismo el que, con el tiempo, iba a llevar a cabo ese trabajo reflexivo convirtiéndose de algún modo él mismo en filosofía del arte» (2001: 131).

66. A este respecto Carroll ha manifestado que le parece inconsistente defender lo dicho en su filosofía analítica de la historia y la defensa del «fin del arte» (2013: 433-452).
67. Respondiendo a la objeción de Margolis, que defiende la distinción entre la historia de la humanidad en la que no puede haber finales y la historia que narramos, Danto considera que donde verdaderamente no están de acuerdo es en la posibilidad del realismo narrativo: «Where we disagree as philosophers is in my conviction – which he regards as a kind of metaphysical howler, since he regards narrative only as constructions– that beginnings and endings are real» (1999*b*: 28).
68. «Mine is after all an empirical claim and not a philosophical one, though of course it is philosophical to claim that there are, in historical reality, resident narrative structures» (Danto, 1999*b*: 29).
69. En la réplica que Danto hace a Carroll deja bien claro que el «fin del arte» no es una tesis teleológica, por lo que no supone una contradicción con lo dicho anteriormente: «Now the end of art is not really teleological at all. It does not even claim that there will be no more art. It just says that a certain way of seeing the history of art has lost its validity» (Danto, 2013*c*: 456).
70. «Hegel said quite unequivocally that art as such, or at least at its highest vocation, is quite finished with as a historical moment, though he did not commit himself to the prediction that there would be no more works of art» (Danto, 1986: 83).
71. Carrier resume la postura de los tres cuando afirma: «What for the purposes of History and Theory matters about this change in the presentation of Danto's ideas was the way that the concerns of historiography entered his writings on aesthetic theory. Danto's abstract claim that artworks can be indiscernibles, visually identical with physical objects, becomes transformed into a historical theory about what had happened since 1964 when Warhol made one such artwork, *Brillo Box*» (1998: 11).

4. La proclamación dantiana del «fin del arte»

En el capítulo anterior se ha visto el importante papel del «giro hegeliano» dentro de la evolución filosófica de Arthur Danto y, en concreto, dentro de su filosofía de la historia. Es el descubrimiento de las tesis de filosofía de historia del arte del pensador alemán lo que le permite desarrollar una comprensión narrativa de la historia. Pero para poder examinar si se trata de una lectura legítima y cuáles son los puntos de convergencia y divergencia entre ambas propuestas es necesario exponer primero las consideraciones esenciales de la filosofía del arte de Danto.

Para ello, al igual que hice con Hegel, comenzaré por mostrar el lugar del arte dentro de su filosofía, señalando especialmente el punto en el que descubre cómo ha cambiado el arte y se plantea que es necesario definirlo de una manera nueva. En este sentido se analizará, en primer lugar, el revolucionario planteamiento en su artículo «The Artworld», para realizar, en segundo lugar, el examen de la búsqueda de la definición del arte llevada a cabo en *The Transfiguration of the Commonplace*. Todo ello ayudará a comprender su proclamación del «fin del arte», que se expondrá en el siguiente capítulo.

LA TRANSFIGURACIÓN DE LA FILOSOFÍA DEL ARTE

Habían transcurrido diecisiete años desde la publicación de «The Artworld» cuando Danto presentó el volumen dedicado a sus reflexiones sobre arte. Pero en estos años el arte había cambiado demasiado como para dar cuenta de él exclusivamente a través de las herramientas analíticas, es decir, analizando el concepto de arte a través del uso que le damos lingüísticamente. Digo exclusivamente, porque *La transfiguración del lugar común* posee una gran carga analítica que puede verse en los ejemplos mentales y, especialmente, en la búsqueda de las condiciones de posibilidad necesarias para que haya arte. Además, como se vio en el capítulo anterior, la profecía de Hegel según la cual la historia del arte conducía hacia su propia autoconciencia se le presentaba

ahora como verosímil teniendo en cuenta la práctica artística desarrollada a partir de los años sesenta.[1]

El título de la obra, *La transfiguración del lugar común*, resulta a primera vista misterioso. El origen, explicado por él mismo al comienzo del prefacio, procede de una novela de Muriel Spark, *The Prime of Miss Jean Brodie*, en la que una monja escribe un libro con ese título. En esta obra, la monja se sirve del concepto teológico de «transfiguración» no solo para hablar del acontecimiento que lleva a cabo Cristo ante los apóstoles (Mt 17.1-13), sino también para aludir al poder transformador de lo cotidiano en divino. A pesar de que parece un título enigmático, tiene la peculiaridad de que condensa todo su contenido o, al menos, los temas principales que en él se tratan, siendo el principal la «transfiguración» de los objetos ordinarios en obras de arte.[2] Para resumir su planteamiento se podría decir que el hechode que los objetos cotidianos puedan ser transfigurados en obras de arte es posible gracias a la incorporación de significados que hace el artista y, especialmente, gracias a la interpretación del espectador.

Otro de los grandes temas del libro es la crítica a la estética analítica y la exposición de ejemplos de indiscernibles que reclaman una nueva teoría estética, una nueva definición del arte. Si bien la finalidad del libro es poder proporcionar una definición consistente de «arte», Danto más bien irá diseminando a lo largo del texto diferentes condiciones necesarias para establecer la definición. De hecho, el filósofo americano considera que toda la historia del arte ha sido una búsqueda continua de esta definición. Piensa que, aunque no se muestre siempre de forma explícita o consciente, toda teoría del arte lleva consigo una concepción normativa de arte, una concepción determinada de lo que el arte debe ser. En consecuencia, dicha teoría regula la práctica artística, ya que marca la meta a la que aspira el arte. Es fácil ver cómo las corrientes miméticas o expresivas determinan los aspectos de las obras de arte que siguen sus principios, cómo valoran y se identifican con unas obras más que con otras según se adecuen a las definiciones implícitas o explícitas. El filósofo americano, por su parte, se esforzará en no dar una definición regulativa, sino una que estipule solo condiciones de posibilidad.

Para Danto es evidente que estas teorías, que han dominado casi en su totalidad la historia del arte, ahora no son capaces de dar cuenta de ciertas obras contemporáneas. Esta incapacidad se hace patente, por ejemplo, frente a los *ready-mades* de Duchamp o las *Cajas Brillo* de Warhol, que son de hecho considerados obras de arte. De ahí su interés por desarrollar, a través de distintos casos de homólogos indiscernibles, su teoría sobre cómo se lleva a cabo la transfiguración de objetos banales en obras de arte. Los distintos ejemplos de

indiscernibles remarcan la idea de que no basta la percepción para distinguir los homólogos indiscernibles y de que la teoría mimética no alcanza a dar cuenta de ellas.[3] A su vez, con los distintos ejemplos, presenta las diferentes condiciones que una obra debe tener para ser considerada «obra de arte». En este proceso va buscando una definición lo suficientemente amplia como para que entren todas las obras de todos los tiempos. Chateau señala que la noción de arte a la que Danto se refiere «no es un criterio clasificatorio gracias al cual podamos distinguir entre obra de arte y no-obra de arte, porque en la actualidad, las obras de arte mismas son indistinguibles de las noobras de arte» (2005: 53).

Para llevar a cabo esa definición amplia examina muchos ejemplos artísticos. En este apartado aludiré solo a tres, que servirán para comprender el conjunto de la obra: el experimento de los nueve cuadrados rojos indiscernibles, el de *Paisaje con la caída de Ícaro* y el del *Quijote* de Pierre Menard. A través de ellos, Danto va mostrando qué debe contener una obra: las condiciones necesarias para la definición esencialista, el papel de la interpretación, la importancia de la historia.

La transfiguración del lugar común se abre con el experimento mental que presenta nueve ejemplos de cuadros rojos, indiscernibles en lo que se refiere a su materialidad pero muy diversos en cuanto al contenido que desean representar.[4] Con este ejemplo nuestro autor muestra que, aunque perceptiblemente todos puedan parecer iguales, no lo son. Son el mismo objeto en tanto que todos tienen unas dimensiones iguales y un mismo color. Sin embargo, poseen título diverso, lo que viene a mostrar que tienen distinto significado.

Esta primera cuestión planteada tiene un fuerte carácter ontológico, ya que para Danto, del hecho de que podamos reconocer significados distintos en las obras se deriva el que estemos hablando de obras distintas. Podría objetarse que solo reconocemos su particular significado una vez que ya sabemos en qué consisten. Y esto vendría a poner en duda que se puedan captar los diferentes significados de unos cuadros que son exactamente iguales por lo que en ellos está representado. Esta crítica es legítima, pero también considero que en este punto es donde hay que tener en cuenta que se trata de un experimento mental. Es decir, de un caso de indiscernibilidad extrema. Frente a ello, lo normal será encontrar estos cuadros por separado, dentro de un contexto referencial que pueda ayudarnos a identificar el significado del cuadro.

Pero hay otro aspecto, pues de lo que aquí se trata es de poder distinguir entre aquello que son obras de arte y aquello que son meros objetos. En este sentido, en el experimento de los nueve cuadros rojos no solo se presentan unos lienzos, sino que se reconstruye lo que cada artista ha querido representar. Por esta razón

se puede determinar que dos de los cuadros poseen una categoría ontológica distinta y quedan fuera de la categoría de «obra de arte», son meros objetos. La diferencia entre los cuadros que son obras de arte y los que son meramente objetos radica en que los primeros son «sobre algo» (*aboutness*) mientras que los otros no.

El primero de estos dos cuadros es el lienzo (de idéntico tamaño que los anteriores y pintado completamente con el mismo rojo) en el que Giorgione pensaba realizar su obra maestra *Conversazione sacra*, que no pudo llegar a realizar debido a su muerte. El cuadrado rojo es el fondo de una obra que nunca se llegó a ejecutar, por lo que no puede considerarse obra de arte.

Aparentemente, los últimos dos ejemplos de cuadros rojos son difíciles de categorizar, ya que parece que ambos están realizados sin la pretensión de representar nada. No obstante, se diferencian en que el penúltimo es una superficie que simplemente se ha pintado de rojo sin ninguna pretensión ulterior, y por tanto sería el segundo ejemplo de cuadro de categoría ontológica distinta. Por su parte, «J.» ha pintado un cuadro con el cual deliberadamente no pretende mostrar nada distinto de lo que el propio cuadro ya muestra, razón por la cual lo denomina «Sin título».[5] En este último caso, la carencia de contenido se convierte en el contenido representado. De este modo, Danto nos presenta la primera característica que debe tener una obra para ser considerada como arte: el «contenido incorporado».

Ahora bien, ese contenido incorporado no es algo que se capte a través de los sentidos, sino que necesita la intervención intelectual, nuestra interpretación, tal y como pasa a mostrar con el ejemplo del cuadro de Pieter Bruegel, *Paisaje con la caída de Ícaro*. Danto resalta que Ícaro no es la figura central del cuadro, sino que apenas se le percibe: su cuerpo está ya en el mar y solo vemos de él unas pequeñas piernas que están a punto de desaparecer. Por tanto, solo a través del título puede identificarse que esas piernas son las de Ícaro recién caído. Con ello, nuestro autor remarca que ver algo como arte requiere un proceso interpretativo. Más adelante examinaré el papel de la interpretación, pero basta ahora decir que lo que Danto destaca es que no hay obra sin interpretación y que, generalmente, dicha obra debe proporcionar alguna clave interpretativa desde la cual empezar a trabajar:

> No interpretar la obra [...] es no poder hablar de la estructura de la obra; igual que recurrir al mentado homólogo material de una obra de arte implica no verla como arte. Toda la estructura de la obra, el sistema de las identificaciones artísticas, sufre una transformación acorde con las divergencias en su interpretación (Danto, 2002: 178).

Por último, con el ejemplo del *Quijote* de Pierre Menard, que Borges imagina

completamente igual al de Cervantes pero realizado siglos después en un lugar y un contexto intelectual completamente diverso, Danto nos habla de la importancia del contexto histórico para caracterizar las obras de arte. Este ejemplo es interesante por dos motivos: el primero es que no se trata de una distinción entre una obra de arte y un objeto real, sino entre dos obras de arte. El segundo es que este ejemplo nos muestra cómo la localización histórica impregna la obra de arte. Es decir, el *Quijote* de Cervantes es grande, ante todo, por estar escrito cuando fue escrito, reflejando toda una época.

La obra de Pierre Menard se presenta exactamente igual perceptivamente y, sin embargo, no podemos entenderla de la misma manera que el *Quijote* de Cervantes, porque el contexto en el que se escribe no es el mismo y, por tanto, su referencialidad tampoco lo es. Aunque el léxico sea el mismo, su locación histórica diferente lleva consigo que ambos *Quijotes* se configuren como obras distintas, y por tanto sean interpretadas de forma diferente. Esto nos ayuda a comprender que la referencialidad depende del momento histórico. En este sentido, el libro de Cervantes remite a toda una época en torno a un mundo literario de caballerías, mientras que la obra de Menard, escrita en el siglo XX, a lo que remite es al *Quijote*en cuanto que obra literaria. Danto señala que una obra de estas características solo podría ser posible en nuestros días, en los que existen una fuerte conciencia histórica y un grado de ironía e hipertextualidad artística inconcebibles en otro tiempo. Con este ejemplo, trata por tanto de poner de manifiesto que «las obras están constituidas por su ubicación en la historia».[6] Esto comporta comprender el *Quijote* de Pierre Menard como una obra distinta al *Don Quijote de la Mancha* de Cervantes.

Por consiguiente, con este ejemplo Danto en realidad pone de manifiesto que no solo la obra recibe influencia histórica, sino también la propia interpretación. Puesto que nosotros mismos somos seres históricos, nuestra mirada al pasado se ve mediada por el momento histórico en el que cada uno vive. Ello no quiere decir que no podamos ver más allá de nuestro momento histórico, sino que la mirada de cada época estará motivada por diferentes preguntas y extraerá cada vez más virtualidades de cada obra, ya que será capaz de penetrar los diferentes estratos temporales que pesan sobre ella.

Una vez vistos los ejemplos, paso a analizar los tres puntos clave de este libro de Danto: la definición esencialista de arte, el papel de la interpretación y la relevancia de la historia para la configuración de la obra de arte.

La definición esencialista del arte

Frente a otras definiciones basadas en descripciones, en los componentes,

Danto solo alude a las dos condiciones necesarias y suficientes que piensa que toda obra debe cumplir para ser considerada obra de arte. Porque, frente al antiesencialismo de los neowittgenstenianos, él defiende que hay propiedades esenciales del arte. Hablando de su propia definición de arte afirma: «por "esencialista" quiero decir que se propone ser una definición a partir de condiciones necesarias y suficientes, según el modo filosófico canónico» (Danto, 1996*a*: 284).

Antes de que el propio Danto propusiera de manera explícita estas condiciones, Noël Carroll realizó en 1993 una síntesis en cinco puntos de las que había rastreado en *La transfiguración del lugar común*. Según su estudio, Carroll estableció que para Danto algo es una obra de arte si y solo si ese algo: 1) tiene un tema, o sea, es acerca de algo; 2) se proyecta sobre él un punto de vista; 3) por medio de elipsis retóricas; 4) que requieren interpretación; 5) de modo que la obra y sus interpretaciones dependen de un contexto histórico-artístico, especificado por alguna teoría del arte.[7]

Sin embargo, cuando Danto, en respuesta a Carroll, aluda a las condiciones necesarias, señalará solamente dos (Danto, 1996*a*: 285):[8] «ser sobre algo» (*aboutness*) y «encarnar un significado» (*embodiment*). Aunque las analizaré a continuación como las únicas «necesarias», considero, junto con Carroll, que es necesario dedicar una atención especial tanto al papel de la interpretación como al de la historia, porque son esenciales en el conjunto de la propuesta de Danto. Dedicaré al primero un apartado dentro de este mismo punto dedicado a la transfiguración del arte y la búsqueda de su definición, y estudiaré en el siguiente la imbricación que existe entre esencialismo e historicismo.

La primera condición para que algo sea arte es, por tanto, «ser sobre algo». Esto se enuncia a veces también como tener un tema, un significado. Con esta primera condición Danto remarca la naturaleza semántica del arte. Los objetos ordinarios o los elementos de la naturaleza *son*, pero no decimos que *significan*, mientras que lo importante en las obras de arte es que *significan*.[9] Esta condición significativa del arte no es un atributo accesorio, sino originario, puesto que, como señala el propio autor: «El ser de una obra de arte *es* su significado» (Danto, 2003*b*: 12).

Pero un significado puede representarse de modos diversos, por lo que se pueden distinguir dos maneras de entender la representación de significados. O bien en el sentido de «re-presentación», de hacer que algo literalmente se presente en cada ocasión (como se consideraba antiguamente que se podía hacer en los rituales),[10] o bien en el sentido de algo que está en lugar de algo. Esta segunda representación, simbólica, es el sentido al que estamos más

acostumbrados, puesto que ya no creemos que la representación pueda contener verdaderamente lo representado:

> En este sentido, siempre hay que mostrar que la representación artística no es algo real. Por parte del espectador, debe poner una distancia estética, psíquica, para no confundir realidad y apariencia. Por parte del artista tiene que hacer uso de las convenciones: el teatro tiene un escenario, el cuadro un marco, las comillas textuales, etc. De esta manera, frente a las convenciones, el espectador sabe cómo debe actuar (Danto, 2002: 50-51).

En línea con esto, también cabría decir que las representaciones, por serlo, aluden a algo que está más allá de sí mismas. Los objetos físicos, por sí mismos, generalmente, carecen de referencialidad.[11] Pero se podría hablar de los objetos referenciales como signos o señales. Respecto a ellos debe decirse que su ser mismo es apuntar: si uno se queda mirando la señal no la ha entendido, porque ella es solo un medio.[12] Sin embargo, las obras de arte, más que como signos, hay que entenderlas como símbolos que, efectivamente, remiten a algo externo, pero que no por ello se convierten en meros medios. De hecho, la comprensión de la obra como arte conduce a una contemplación.

Ante este planteamiento se podría cuestionar, quizá desde un acercamiento ingenuo, si las artes que no son plásticas también poseen esta característica de la referencialidad.[13] ¿Tienen la música o la arquitectura un tema, un significado? ¿Remiten a algo? Nada permite negarlo. Puede verse en el caso más radical, el de la música absoluta o pura, que parece desear desprenderse de cualquier elemento extramusical: ni siquiera ahí deja de tener significatividad, puesto que en ese caso es la falta de alusión a algo externo lo que se convierte en tema. Danto está convencido de que todas las artes tienen un tema, pero también de que esta característica no es suficiente para poder considerar el concepto de arte. En sus propias palabras:

> Al buscar el modo de distinguir las obras de arte de lo que yo denominaba «simples cosas reales», utilicé el *aboutness* (referencialidad) como principio de diferenciación. Para que algo pueda ser una obra de arte, debe tratar de algo. Como hay cosas que pueden poseer *aboutness* sin ser arte, se precisa algo más que contenido para distinguir las obras de arte de las simples cosas reales. El *aboutness*, por otra parte, no resulta demasiado útil para distinguir el arte del arte aplicado [...]. [El arte] requiere una interpretación, una atribución de significado que explique sus propiedades manifiestas (Danto, 2005*b*: 110-111).

Lo propio del arte es que ese significado se dé encarnado. La encarnación del significado muestra que la referencialidad no es una mera descripción ni una mera alusión a otra cosa, sino, como se verá a continuación, un hablar sobre algo de cierta forma. Debemos pasar, por tanto, a la segunda condición necesaria de la definición de arte.

Hasta aquí se ha dicho que la obra tiene que ser sobre algo, tener un significado. Pero además es propio de una obra de arte que este significado esté encarnado en la materialidad de la obra y que proyecte un punto de vista. Con esta afirmación se quiere remarcar que el significado no es algo que se capta una vez se ha «explicado» la obra (o leído el texto explicativo de la exposición), sino algo que está encarnado en la propia obra.

Ahora bien, ¿cómo está el contenido en la obra y cómo puede captarlo el espectador? Danto desarrolla esta cuestión cuando analiza la estructura metafórica de la obra de arte. Las obras de arte son símbolos, vehículos de ideas que encontramos siempre con una configuración sensible, con una forma determinada. Dicho en terminología dantiana, son símbolos encarnados. Las obras de arte no se caracterizan solo por tener significado, puesto que esa es una característica que también poseen objetos que no son obras de arte. Lo propio del arte es la encarnación de ese significado. El «significado encarnado» es, por tanto, el resultado de la congruencia entre el objeto y su contexto. No se trata solo de que estén en correlación, como si uno viniera después del otro y entonces se relacionaran, sino que la «encarnación» es imprescindible para el significado. En términos clásicos, vendría a decir que lo importante no es solo el tema, sino la unión entre forma y contenido: cuando se puede distinguir y agotar la obra aludiendo a solo una de las dos partes se demuestra que no se está ante una buena obra de arte. De hecho, las modificaciones en el modo de encarnarse la obra pueden modificar el significado, ya que la encarnación vehicula el significado.[14] Por esta razón, es requisito de esta «encarnación» ser transparente. Es decir, el significado debe encarnarse de tal modo que se deje ver en lo sensible.

Así pues, con encarnación (*embodiment*) Danto no está aludiendo a las cualidades estéticas de la obra, pues ya hemos visto que estas no pueden formar parte de ninguna definición, sino que más bien alude a la manifestación sensible de la idea,[15] de la que Hegel hablaba.[16] Es decir, el filósofo norteamericano entiende la noción de encarnación del modo como Hegel entendía el símbolo:

> El concepto de símbolo que estoy proponiendo es casi completamente hegeliano por cuanto consiste en la encarnación sensible o material de lo que Hegel desde luego habría llamado la Idea: es la Idea hecha carne, por así decir, y en consecuencia implica una clase especial de comprensión (Danto, 2003*c*: 71).

Es la coincidencia del contenido y el modo de representación expresados en el pasaje hegeliano lo que Danto denomina «encarnación» del significado. Entender la obra de arte como símbolo ayuda a comprender cómo las ideas, los conceptos y los pensamientos del artista pueden encarnarse sensiblemente en una

obra material. Por ello, en arte nunca se puede separar el carácter eidético de la materialidad.

La «encarnación» de la obra de arte supone asimismo su concreción histórica y, por esta razón, las obras de arte encarnan, como ningún otro aspecto de la cultura, lo que una época es. Nos hablan de épocas pasadas pero, puesto que no se restringen a su momento histórico, también nos pueden hablar de cuestiones atemporales.

Al mismo tiempo, también son un modo de acceso al mundo de los artistas concretos que las crearon. Es a través de los medios materiales como el artista expresa sus ideas; la manipulación del medio es la forma a través de la cual los artistas se han expresado siempre. Tal y como afirma Alcaraz, comprender una obra de arte implica identificar el significado y el modo como este se encarna en la obra: «Al encarnar una determinada actitud o forma de ver el mundo, las obras de arte constituyen accesos privilegiados a la(s) subjetividad(es)» (2006: 223). Así pues, accedemos especialmente a la subjetividad del artista a través del significado que ha incorporado de forma metafórica en la obra y el estilo, pues estos reflejan la particular mirada del artista.

Por esta razón, la obra puede convertirse en una fuente de comprensión de la autoconciencia y, a su vez, por esa cualidad reflexiva, se puede convertir en un modo idóneo para el autoconocimiento. Tal y como afirma Hilmer, la función cognitiva del arte en sentido hegeliano le sirve a Danto para dar cuenta de la autoconciencia del arte y de la libertad que puede gozar en la época contemporánea (1998: 73). Y esto vale tanto para el autoconocimiento del propio artista como para el conocimiento que el espectador tiene del artista a través de la actitud que ha dejado impresa en la obra, así como para el autoconocimiento que el espectador tiene de sí mismo cuando capta el contenido de la obra.

a) El carácter metafórico de la obra de arte

La obra, en este sentido, debido a su estructura semántica, vehiculiza el contenido que el artista le ha incorporado hacia la mente del espectador. El modo como se presenta la obra no se puede separar de su contenido; esta es la razón por la cual una obra de arte no se agota simplemente en su tema. De ahí que Danto diga directamente que la estructura de la obra de arte es de carácter metafórico: «El calado filosófico está en que el concepto de expresión puede reducirse al concepto de metáfora donde la forma en que algo se representa se pone en relación con el tema representado» (2002: 280). Por tanto, considera que parte de la incorporación de significado o de encarnación debe entenderse como

una configuración metafórica de la obra. Es decir, que el que la estructura de la obra de arte se encarne de forma metafórica significa que las obras de arte «no se limitan a representar objetos, sino que las propiedades del modo de representación mismo pueden ser un elemento para entenderlas» (Danto, 2002: 270).

Danto traslada de algún modo la estructura metafórica textual hacia las artes plásticas. La imagen, en tanto que metáfora, presenta una tensión entre la realidad referida y la realidad configurada por el artista, entre lo literal y lo figurado. La metáfora consigue transmitir la esencia de las cosas sin necesidad de explicarlas de forma argumentativa. No obstante, no se trata solo de la transmisión de un conocimiento. Danto insiste en que la metáfora permite mostrar algo bajo un aspecto determinado, presenta el mundo de una forma determinada. El siguiente paso es preguntarse cómo se lleva esto a cabo. De hecho, este punto es crucial para entender que el carácter metafórico presente en la obra de arte sirve para dar cuenta de cómo dos objetos pueden, siendo indistinguibles sensiblemente, tener uno rango de obra de arte y el otro no. La manipulación intencional que hace el artista del objeto común implica su transfiguración en una obra de arte. Con «manipulación» me refiero al trabajo artístico de incorporación de significado que llevará al espectador a mirar ese objeto bajo la perspectiva que le ha dado el artista. Identificar que la pieza tiene un contenido es identificarla como obra. Cuando somos capaces de captar la obra tal y como el artista la ha configurado no solo estamos identificando la obra, sino también captando su significado.

Para que se dé este juego interpretativo es esencial considerar qué puede aportar a la obra el hecho de que su encarnación tenga un carácter metafórico. Danto explica que el carácter retórico de las metáforas implica, en primer lugar, que se busca con ellas lograr un cierto efecto en quien las recibe. Dicho efecto se pierde si se explica. Por esta razón, otra de las características de la metáfora es que no admite paráfrasis ni puede ser reducida a un símil sin que el contenido expresado se trivialice o, excepcionalmente, quede destruido.

A este respecto, en el libro *Más allá de la Caja Brillo* (1992), Danto establece un símil entre cómo el retórico emplea la metáfora para guiar la mente del oyente hacia donde él quiere y el empleo del artista, que puede ayudar a comprender mejor el carácter metafórico (Danto, 2003*c*: 82 y ss.). El artista también quiere transmitir un mensaje y, por esta razón, la conexión del receptor con el mensaje debe ser tan evidente como la premisa suprimida del entimema lógico o la respuesta a la pregunta retórica. Esto supone ciertos límites a la hora de emplear esta representación, pues se necesita cierta familiaridad con las referencias para captar la metáfora: «Tiene que ser familiar, lo cual significa que

la metáfora implica una comunidad de referencia, un grupo de individuos de los que se puede esperar que sepan cuál es la referencia» (Danto, 2003*c*: 91).

También es propio de la metáfora el que por medio de ella se diga algo que no podría ser transmitido de otra manera. Es decir, la metáfora crea una relación que aporta un conocimiento que antes no se tenía. Pero esta relación no puede ser aleatoria, sino que debe tener en cuenta cómo se relacionan unos conceptos con otros, así como las conexiones mentales que el ser humano suele hacer y con las que está familiarizado.[17] La dimensión de la familiaridad tiene que ver con las propiedades de aquello representado: en el caso de un caramelo se alude al gusto, pero en el de la pera la referencia puede ser a la forma. «La metáfora debe apelar a la manera en que la información se almacena, es decir, a aquello en que las personas piensan espontáneamente primero cuando se les presenta uno u otro estímulo» (Danto, 2003*c*: 91).

Además de estas características, Danto destaca ciertas ventajas de la estructura de la metáfora que provienen del hecho de que sea una herramienta retórica y, por tanto, que sea un recurso para conducir la mente allá hacia donde se quiere. Las metáforas nos hacen ver el mundo bajo un aspecto determinado, de una forma concreta. Lógicamente, esta no es una cualidad exclusiva de las obras de arte, sino que está presente en cualquier expresión simbólica (Danto, 2003*c*: 65-80). Más adelante, en esta misma obra, dice expresamente que la retórica «tiene como objetivo la modificación de la actitud y la creencia» y, por esta razón, «nunca puede ser inocente [...] porque las mentes no lo son» (Danto, 2003*c*: 186).

En todas las metáforas, pero especialmente Danto alude al caso del entimema, de lo que se trata es de forzar la mente a dar el salto y captar lo que está dicho y lo que se omite. El entimema, por su estructura, exige constitutivamente una interpretación. En este tipo de estructuras, en las que falta uno de los términos, la mente se ve implicada en la configuración del sentido. Por ello, la obra es una metáfora que solo alcanza su verdadero sentido una vez que es captada: «Entender la obra de arte es captar la metáfora que –me parece– siempre hay en ella» (Danto, 2002: 248).

Entender, por tanto, que hay una metáfora, un contenido, es distinguir la obra de arte de cualquier objeto común e identificarla como tal. Así pues, después de este recorrido entendemos mejor el comienzo: cuando se habla de «arte» en Danto solo se habla de dos condiciones necesarias: «ser sobre algo», tener un significado y «encarnar» dicho significado, con lo que se alude al carácter sensible, material, de la obra. Es decir, se transmite un contenido de forma metafórica, bajo un cierto aspecto o con una cierta mirada, que exige ser interpretada teniendo en cuenta su adscripción dentro del mundo del arte.

Ahora bien, como también veíamos al principio, estos dos aspectos, tener un significado y encarnarlo, son condiciones necesarias para determinar qué es una obra de arte, pero no suficientes. No está claro si verdaderamente se pueden llegar a establecer unas condiciones suficientes para definir qué es arte. Algunos autores que discuten esta tesis, como María José Alcaraz o Diarmund Costello, sugieren que esta teoría podría completarse con el desarrollo de otras propiedades no representacionales como puede ser el «estilo». Sobre esto trataré a continuación.

b) El papel de la belleza y el estilo

El mismo Danto afirmó tener la impresión de no haber dado con condiciones suficientes para definir el arte y apuntó algunos rasgos que cabría desarrollar. Estos rasgos irían en la línea de las condiciones específicas con las que la obra se presenta. Especialmente es en *The Abuse of Beauty* (2003) donde Danto reflexiona sobre las cualidades estéticas y, especialmente, sobre la belleza, ya que es la única que se reivindica a sí misma como valor. Dentro de las cualidades estéticas se encuentra la belleza, pero también la fealdad, la repugnancia o la abyección, etc. (Danto, 2005*b*: 102-104). Por otro lado, también es importante tener en cuenta la reflexión sobre el papel del estilo que lleva a cabo en esta obra. Aunque en muchas ocasiones se habla de estilo a la hora de hablar de la expresión y la retórica, se puede analizar por separado, de modo que sea más fácil distinguir entre la condición necesaria de la encarnación metafórica y la propiedad del estilo. Todas las obras tienen un estilo propio, pero no comparten un único estilo. Danto lo explica en otra obra de la siguiente manera: «Un estilo es un conjunto de propiedades que comparten un corpus de obras de arte, pero que está lejos de poder ser tomado para definir, filosóficamente, que eso las hace obras de arte» (Danto, 1999*a*: 66).

En esta obra, escrita más de veinte años después de *La transfiguración del lugar común*, el filósofo americano hace examen de su reflexión sobre el arte y se cuestiona por qué no incluyó la belleza en ella. Y responde que la belleza no formaba parte de su definición porque no forma parte de la esencia del arte. Si lo fuera, no podría hablarse de tantas obras que, a pesar de no ser bellas, son, sin lugar a dudas, obras de arte.

Hay que decir que Danto no se distancia con esta afirmación de la belleza en sí misma, pero sí discrepa de la concepción que durante mucho tiempo se tuvo de ella y que conduce a comprender el arte como una forma elevada y separada de la vida. Dicha concepción implica considerar que solo hay arte cuando este es bello. Aquí radica el error que se trata de poner de manifiesto: «El error sería

creer que el valor artístico es lo mismo que la belleza y que la percepción del valor artístico es la percepción estética de la belleza» (Danto, 2003*c*: 75).

Junto con esta idea, Danto destaca el peso moral otorgado a lo largo del tiempo, especialmente por Kant, a la belleza.[18] La idea de belleza como elevación del espíritu y como idea reguladora de la moralidad es crucial para comprender el peso que el romanticismo otorgó a la estética, tal y como se analizó en el primer capítulo. La estética se convirtió en un ideal moral y civilizador contra el que las vanguardias arremetieron directamente. De hecho, el ataque de la vanguardia se concentró en uno de los emblemas de la sociedad burguesa: el arte bello. En este sentido, aunque sea de manera muy tangencial, merece la pena destacar el inestimable papel de los *ready-mades* de Duchamp como el primer intento de desvincular la estética del arte. Tras él vendría una lucha encarnizada por la «vanguardia intratable», como él la denomina. Con esta denominación se refiere a los artistas que rompieron la estrecha relación mantenida durante siglos entre el arte y la belleza. Aunque más adelante desgranaré su importancia, vale la pena adelantar la consideración dantiana: «La Vanguardia Intratable dio un inmenso paso adelante filosófico. Contribuyó a mostrar que la belleza no era consustancial al concepto de arte» (Danto, 2005*b*: 22).

Esta lucha contra la belleza permitió tanto a la filosofía como al arte darse cuenta de que esta no era un requisito esencial de la obra de arte.[19]

Es importante resaltar que estas afirmaciones no quieren decir que la belleza ya no pueda volver a formar parte del arte nunca más. De ningún modo la excluye; lo que aquí se considera que no ocurrirá más es identificar la belleza como la propiedad esencial del arte.

Por lo que se refiere al estilo, nos encontramos en un caso diferente. El estilo podría formar parte de la esencia del arte porque toda obra posee un cierto modo de ser que depende de quién la hace. Sin embargo, no puede decirse que existan estilos más verdaderos que otros. Aunque se debate el papel que ocupa el estilo en la constitución de lo artístico, Danto deja claro que en cualquier caso no se puede identificar la esencia del arte con un solo estilo. Sirviéndose de la noción de «coloración» de Frege, Danto explica que las propiedades estéticas no especificadas «colorean» la obra de arte. En este sentido funcionarían de moduladores modificando («coloreando») no solo el contenido, sino también la repercusión en el espectador. Estas cualidades ya no solo tienen cualidades semánticas, sino también pragmáticas, ya que están destinadas a suscitar en el espectador una respuesta de carácter afectivo.[20] En este sentido puede entenderse que la belleza puede suscitar admiración, la repugnancia, asco o el erotismo,

excitación.

Del mismo modo, aunque Danto no podía considerar la belleza como una condición necesaria, sí afirma que puede llegar a ser relevante a la hora de interpretar algunas obras. De ahí que establezca la distinción entre belleza externa e interna. Respecto a la primera, Danto se refiere a la apariencia externa de la obra, que comúnmente es el requisito para juzgar la obra como «bella» o «bonita». Por supuesto, Danto no podría aceptar esta consideración de la belleza, en tanto que cualidad perceptiva, como una condición necesaria ni suficiente del arte. En cuanto a la segunda, se trata de aquella belleza que está ligada al contenido de la obra, formando parte constitutiva de su significado tal y como remarca Gilmore.[21] Danto también la denomina «belleza artística», ya que considera que este tipo de belleza se da exclusivamente en el arte.[22]

Pero tal como también apunta este autor, si la belleza interna contribuye a la constitución del significado, entonces ¿es una condición de posibilidad? El propio Danto se plantea si debería formar parte de la definición de arte, pero nunca da una respuesta rotunda al respecto.

Esto ha llevado a diversos autores a plantear distintas propuestas al respecto. García Leal, por ejemplo, considera que en coherencia con los principios dantianos la cualidad de la belleza es indispensable para definir consistentemente el arte.[23] Pero el autor que más ha desarrollado este punto dantiano, llegando a hablar de «giro» estético, ha sido Diarmuid Costello (2004; 2008). Sin embargo, aunque se pueda ver una orientación cada vez mayor en esa dirección, lo cierto es que Danto no lo desarrolla en profundidad, aunque sea verdad que le otorga un valor a la estética que antes había desdeñado.[24] De manera más prudente, Alcaraz sostiene que «reconsiderar el papel de lo estético en la constitución del significado artístico solo comporta reconocer que la dimensión estético-afectiva, sensible, de los objetos artísticos es esencial al modo en el que se conforma su significado» (2015: 161). La reivindicación del papel esencial que jugaría esta dimensión estético-afectiva depende, según ambos autores, de si Danto asimila su definición de arte con la noción de «idea estética» de Kant.

Así considerada, como también subraya Alcaraz, la distinción entre la representación artística y las meras representaciones se basaría en su carácter expresivo, sustentado a su vez en propiedades estéticas. Esto inevitablemente nos conduciría a considerar la necesidad de incluir la dimensión estética como un rasgo definitorio de la obra.[25] Dicho de otra manera, si el «significado encarnado» se entiende impregnado de las cualidades estéticas al modo kantiano, entonces estas no pueden ser contingentes, sino necesarias. Alcaraz parece admitir esta interpretación cuando comenta: «Costello ha mostrado con este

argumento que lo estético es relevante tanto para la caracterización del significado artístico [...] como para la definición ontológica del arte. No puede haber arte sin estética si la obra de arte se entiende como significado encarnado» (2015: 163). Considero que habría que distinguir entre propiedad estética y carácter sensible: ciertamente, toda obra de arte por ser encarnada es sensible, afectiva. Sin embargo, no tiene por qué ser estética en el sentido que tradicionalmente se ha entendido en la historia de la filosofía o del arte; es decir, como una propiedad que tiene que ver con la belleza, la armonía, y que está destinada a deleitar al ser humano.

Así pues, aunque es cierto que en los últimos escritos de Danto la estética vuelve a considerarse un tema importante, lo cierto es que en la mayoría de sus escritos este autor reitera la duda de que se puedan encontrar condiciones suficientes para definir el arte o, al menos, insiste en considerar que él no las ha encontrado. Por tanto, tampoco la belleza podría ser una de ellas. Alcaraz añade una consideración fundamental en este sentido que denomina «teoría de la dependencia»:

> De acuerdo con Danto, el carácter estético de la obra de arte solo es accesible cuando sabemos que el objeto que contemplamos es una obra de arte y cuando sabemos cuál es su significado. Esta concepción, sin embargo, parece que no deja suficiente espacio para que la dimensión estética de la obra contribuya a la constitución del significado artístico, ya que dicha dimensión sería algo que se deriva del significado de la obra, más bien que algo que pudiera constituir dicho significado (2015: 164).

Lo que la autora sostiene es que, si la obra se constituye con la interpretación, y esta puede ser modificada por el carácter sensible a través del cual se vehicula el significado, entonces cobra relevancia la posibilidad de considerar las cualidades estéticas como condiciones necesarias.[26] Es cierto que esta consideración no es irrelevante, pero dada la evolución del arte contemporáneo hacia obras más conceptuales o efímeras no parece que sirva como condición suficiente para todas las obras de arte. Por tanto, aunque pueda decirse, con terminología kantiana, que las cualidades estéticas poseen un valor *a posteriori*, no lo pueden tener *a priori*. En algunos casos, qué duda cabe, las propiedades estéticas agudizarán la vehiculización del significado, pero no por ello pueden considerarse como un rasgo común a todas las obras.

Dicho esto, considero que la aparente necesidad de incluir la dimensión estética en la definición de arte se deriva especialmente del acercamiento de su teoría con las tesis kantianas. Aunque es cierto que en sus últimos trabajos parece mostrar un acercamiento a las teorías de Kant,[27] considero que en la mayoría de las ocasiones destaca aspectos heredados de Hegel. En efecto, las teorías kantianas que rescata y asume son las referidas al concepto de «idea

estética», íntimamente relacionado con el concepto de «significado encarnado»,[28] con la idea del espíritu, entendida como «el principio animador de la mente que consiste en presentar las ideas estéticas» (Danto, 2013*a*: 124), y la teoría del genio que «tiene la capacidad de encontrar arreglos sensoriales a través de los cuales estas ideas se transmiten a la mente del espectador» (Danto, 2013*a*: 125). Sin embargo, tal y como señala varias veces el propio Danto, esas ideas ya estaban dichas por Hegel e incluidas en su definición filosófica del arte (Danto, 2005*b*: 106-111, 143-144 y 177; 2003*c*: 71 y 15; 2013*a*: 120, 125-126, 152).

Pienso, por tanto, que aunque las cualidades estéticas pueden ser un buen camino a través del cual dar con condiciones suficientes de posibilidad del arte, si Danto no lo hizo fue porque consideró que esas condiciones estaban, en cierto modo, incluidas en las condiciones necesarias. Es decir, las cualidades estéticas se enmarcarían a este respecto dentro de la segunda condición de posibilidad, desarrollada bajo el amparo de la filosofía hegeliana.

Por otro lado, si tenemos esto en cuenta y seguimos leyendo a Danto desde la óptica hegeliana, tal y como vengo defendiendo a lo largo de este trabajo, se pone de relieve que más que la cuestión sobre la belleza, merece la pena resaltar la cuestión de la historicidad. Pocas veces se subraya que la condición de la encarnación lleva aparejada su condición histórica. Y, sin embargo, la historia otorga unas condiciones de posibilidad sin las cuales, por un lado, la obra de arte no llegaría a ser lo que es y, por otro, tampoco podría llevarse a cabo una buena interpretación. Esto se verá en el punto siguiente, pero antes de llegar a él me parece necesario tratar el papel transfigurador de la interpretación.

El papel transfigurador de la interpretación

Según la teoría de Danto, la interpretación artística es una operación intelectual mediante la cual se eleva un objeto del mundo cotidiano a la categoría de objeto artístico.[29] Esta elevación a la categoría de arte es llevada a cabo por el espectador, como veremos enseguida, pero debemos recordar que esto no sería posible si el artista no hubiera producido o configurado la obra. Por esta razón, para comprender de forma adecuada la interpretación no se puede perder de vista la intrínseca relación que mantienen entre sí la operación del artista y la interpretación del espectador.

Hemos visto ya que la manipulación intencional que hace el artista del objeto común comporta la transfiguración del objeto en una obra de arte. Por tanto, la interpretación constituye la obra, pero esta a su vez es determinada por la intención que el artista le ha impreso. Esto no implica que cada obra pueda tener

solamente una interpretación. Puede haber varias, pero también hay que saber que no todo es lícito. Tanto la obra como la interpretación se inscriben dentro del mundo del arte. La conciencia histórica y el conocimiento que tenemos de la historia del arte influyen en nuestra interpretación del arte, tanto si se trata del pasado como del presente. En este sentido, podría decirse, además, que no todas las interpretaciones son posibles en todo momento.

Así pues, la interpretación tiene el poder de transformar el objeto banal en obra de arte. Y este proceso opera una transfiguración del objeto, proporciona un revestimiento ontológico que dota al objeto de una nueva identidad. Así lo afirma Danto:

> Mi teoría de la interpretación es constitutiva, pues un objeto es una obra de arte *solamente* en relación a una interpretación [...]. En este sentido, la interpretación es transfigurativa. Transforma objetos en obras de arte, y ello depende del «es» de la identificación artística [...]. Si las interpretaciones son lo que constituyen las obras de arte, no hay obras sin éstas y las obras están mal constituidas cuando la interpretación es errónea [...]. La interpretación no es algo ajeno a la obra: obra e interpretación surgen juntas en la conciencia estética (1986: 44-45).

La tarea del espectador es identificar la referencialidad (*aboutness*), captar la metáfora que hay en la obra y, con ello, dar vida a la propia obra. A su vez, la obra posee una dimensión semántica que debe ser interpretada, lo cual le otorga una dimensión hermenéutica. En este sentido, solo cuando la obra es interpretada puede decirse que está viva.

Me gustaría subrayar aquí que el papel que Danto otorga a la interpretación implica dejar caer el peso de la constitución de lo artístico en el espectador. Esta es una de las características esenciales del arte contemporáneo, que la filosofía del arte de Danto consigue incluir, explicar y defender con gran agudeza. Puesto que, como se ha dicho, el significado de una obra de arte no es transparente para la percepción humana, el espectador debe poner en marcha un proceso intelectual mediante el cual poder identificar la obra como tal. A lo largo del tiempo el mundo del arte ha desarrollado ciertas convenciones que permiten distanciar el arte de la realidad, facilitando al espectador la consideración de que lo que tiene frente a sí es una obra de arte. Como el propio Danto recoge, estas convenciones se han desarrollado en todas las artes: el marco delimita las fronteras de la pintura, el pedestal las de la escultura o el escenario y telón las del teatro.[30]

Sin embargo, puesto que el arte actual ha roto con estas convenciones, hoy se hace difícil distinguir entre el arte y la realidad. Por esto mismo, Danto nos advierte de que identificar la obra significa ver que el objeto artístico (que en ocasiones será un objeto real no modificado) está dotado de un significado del que carecen el resto de objetos. Los objetos cotidianos están producidos para

hacer algo, pero no son acerca de nada. Por el contrario, la obra de arte tiene un significado incorporado que le otorga un estatus ontológico distinto. Como él mismo dice, ver algo como una obra de arte «es ir del ámbito de las meras cosas al dominio del significado» (2002: 184). En este sentido se podrían distinguir las cajas indiscernibles de Danto diciendo que las del supermercado agotan su significado en su uso, mientras que las de Warhol no.

No se trata de que cada uno otorgue el significado que le parezca a la obra, o de que se invente el significado, sino de que haga el esfuerzo de intentar descubrirlo. «Podemos llamar a una pintura como queramos, pero no nos es posible interpretarla como se quiera, por lo menos no si se mantiene el argumento de que los límites del conocimiento son los límites de la interpretación» (Danto, 2002: 192); lo cual quiere decir que la interpretación, para ser correcta, debe coincidir con la intención del propio artista.[31]

Por esta razón Margolis cuestiona acertadamente que esto implica que no hay obra si no se conoce la intención del artista (2008: 85-86) y pone en cuestión cómo podemos conocer esa intención. Se trata de una discusión sobre intencionalismo y psicologismo que venía de atrás, ya que también Carroll la había criticado en un artículo anterior.[32] El intencionalismo otorga un gran peso a las intenciones psicológicas del artista, y viene a considerar que, de algún modo, la «intención» del artista quedaría impresa de forma externa en la obra. Esta visión comporta entender la obra como una especie de sustancia a la que se le añaden elementos externos que la convierten en obra de arte. Pero la obra no se constituye así, sino que la intención artística es constitutiva, está impresa en todo el proceso creativo.

Las consideraciones externalistas problematizan la cuestión de la interpretación. De la misma manera que desde la perspectiva causalista el historiador no conseguía comprender la intención de los agentes, desde la perspectiva externalista y mentalista no se consigue tampoco explicar la intencionalidad artística. Frente a este tipo de consideraciones, merece la pena matizar, tal y como ha hecho Sixto Castro, el concepto de intencionalidad. Ciertamente, no podemos saber cuáles son las reflexiones mentales del artista, pero hay muchas intenciones que se manifiestan tanto públicamente como en la propia obra que ayudan a la interpretación. Por eso afirma que «para escapar del solipsismo en el ámbito de la filosofía del arte, lo intencional ha de ser inferido a partir de las estructuras intencionales y los atributos de las obras de arte, que ahora son vistas como objetos públicamente percibidos» (Castro, 2009: 449). Por tanto, el problema sobre el conocimiento de la intención del artista se resuelve cuando salimos de una consideración psicologista y tenemos en cuenta que es

posible conocer, al menos hasta cierto grado, las intenciones del artista.

Una vez superado este escollo, sin embargo, es necesario hacer frente a otros. Caroll encuentra otras objeciones a la teoría de Danto. Como, por ejemplo, que hay objetos que son sobre algo, pero no son obras de arte. En este sentido, se pregunta por qué las cajas para la marca *Brillo* realizadas por James Harvey, un exartista reconvertido al mundo comercial, no son obras de arte. Y la realidad es que Danto no consigue dar una respuesta satisfactoria. No tanto porque puedan encontrarse artefactos que tienen significados encarnados y no son obras de arte,[33] sino sobre todo porque esto resultaría incompatible con el papel que juega la interpretación. Merece la pena traer aquí la comparación descriptiva de las dos piezas que Danto hace en su libro recopilatorio de críticas de arte *La Madonna del futuro*:

> Harvey tenía que alabar lo que sus cajas iban a contener, esto es, pastillas de jabón. Desde esta perspectiva, las formas de patriotismo (las figuras ondulantes de blanco y rojo, junto a las letras azules, como una bandera) tienen referencias histórico-artísticas a la abstracción Hard-Edged [...]. La de Warhol, por el contrario, es lacónica. Es una pieza de retórica sin *serlo* por derecho propio. La historia artística de su caja nos retrotrae no a la abstracción Hard-Edged, sino a Duchamp. Su caja plantea profundas cuestiones filosóficas acerca de las cuales el texto de Harvey no dice nada (Danto, 2003*b*: 369).

Respecto a la primera caja, la del supermercado, Danto comenta que su diseño sugiere y remite a conceptos como los de movimiento, limpieza o, incluso, grandeza y patriotismo. Si estos conceptos están incorporados a la obra, ¿por qué no son arte? En este punto me parece imprescindible tener en cuenta el fin con el que está realizada, pues la intención con la que se hace algo es parte constituyente del objeto producido.[34] La obra de Harvey tiene un fin comercial y su diseño se supedita a dicho fin, a estimular la compra del consumidor y, podemos decir, se agota en él. Por muy bonita que pueda ser la caja del supermercado, si está rota y no guarda bien el producto, se cambia por otra. De la misma manera, cuando se acabe el producto se tirará y será reemplazado por otro.

Por su parte, la obra de Warhol es una imitación, una copia, pero no una apropiación absoluta. Warhol no realizó sus cajas con cartón, sino con madera contrachapada, para que tuvieran un efecto de inquietud todavía mayor en el espectador. El fin con el que están realizadas es artístico; se proponen desconcertar, representar la sociedad americana y hacer pensar sobre el propio arte. Por eso Danto afirma que remiten a Duchamp, e incluso en otro lugar afirma que son ejemplos de arte conceptual.

Por tanto, considero que, a pesar de que las cajas de supermercado de Harvey ostenten las mismas características materiales que las de Warhol, no poseen la

categoría de arte porque no es que solo hayan sido hechas con ese propósito, sino que agotan su significado en su función. La interpretación de una obra de arte que se comprende como tal es correcta cuando se adecua al fin de lo creado y se trata como lo que es, aunque ese fin no sea algo que salte sensorialmente a primera vista. Por supuesto, eso no quitaría para que algún artista se apropie de las cajas originales de Harvey y decida hacer una obra con ellas, pero entonces deberá, de algún modo, dejar de considerarlas como las cajas contenedoras que son.

Hoy en día el diseño se ha desarrollado tanto y ha impregnado tanto nuestra vida que es usual utilizar objetos de diseño como elementos decorativos despojándolos del fin al que estaban destinados. Sin embargo, aquí vemos también que para hacer esta acción se ha llevado a cabo una transfiguración del objeto común despojándolo de su fin y considerándolo como un elemento simbólico capaz de condensar el significado de un viaje, de una cultura, etc. No por ello se consideran estos objetos necesariamente obras de arte si no ha habido ninguna intención de realizar tal cosa. El objeto que se adquirió obtiene un significado distinto para el dueño, que deberá explicar a aquellos que acudan a su casa y pregunten por él. También los artistas suelen exhibir este tipo de objetos como parte de sus exposiciones. No se trata de que sea la institución la que les otorgue el grado de obra de arte, sino que el hecho de poder tener la posibilidad de compararlos con el resto de obras producidas nos otorga un contexto propicio para poder interpretar aquellas que lo son como obras de arte y preguntarnos por su significado.[35]

Teniendo todo esto en cuenta, todavía cabría preguntarse dos cuestiones a propósito de la interpretación. En primer lugar, ¿puede perder su condición de obra de arte si no se interpreta como tal? En segundo lugar, ¿esta afirmación no puede conducir a un proceso infinito? No encontramos en la obra de Danto pasajes que nos permitan responder a estas preguntas.

Por último, como vimos al hablar de «The Artworld», para Danto, identificar algo como una obra de arte implica interpretar las relaciones que guarda con el resto de obras y estilos de la historia del arte, así como identificar la teoría artística en la que se inscribe:

> Ver algo como arte exige nada menos que esto, todo un entorno de teoría artística, un conocimiento de la historia del arte. El arte pertenece a ese tipo de cosas cuya existencia depende de teorías; sin teorías del arte, la pintura sólo es pintura negra y nada más. Es evidente que no podría haber un mundo del arte sin teoría, ya que el mundo del arte depende lógicamente de la teoría. Así que es esencial para nuestro estudio que entendamos la naturaleza de una teoría del arte, que es algo tan potente que puede separar objetos del mundo real y hacerlos formar parte de un mundo diferente, un mundo de arte, un mundo de objetos *interpretados* (Danto, 2002: 197-198).

Tratar de captar ese significado es llevar a cabo la interpretación de la obra de la que Danto nos habla. Por esta razón, el filósofo americano considera que interpretación e identificación no pueden separarse. Puesto que hay una conexión entre la obra de arte y su contexto teórico-interpretativo, la interpretación resulta inherente al concepto de arte. Al mismo tiempo, podría decirse que diferentes identificaciones pueden dar lugar a diferentes obras.[36]Teniendo siempre en cuenta que, como he mencionado, no todas las identificaciones son correctas, ni otorgan interpretaciones igualmente válidas, puesto que, como Danto dice, los límites del conocimiento son los límites de la interpretación de la obra.

Dentro de estos límites interpretativos la localización histórica juega un papel importante. En primer lugar, porque puede entenderse la importancia que una obra o un artista han tenido por su innovación técnica, estilística o de contenido. En segundo lugar, porque teniendo también en cuenta el momento presente podrán realizarse interpretaciones que no hubieran sido posibles en otras épocas. Por estas razones, considero que debe ponerse más de manifiesto de qué modo Danto considera la historia tanto parte constitutiva de la obra como elemento primordial para su correcta interpretación.

La unión de esencialismo e historicismo

Como ya he mencionado, considero que no se han puesto suficientemente de manifiesto las implicaciones que tiene la historia dentro de la definición de «arte» de Arthur Danto. Aunque no se puede considerar una condición necesaria por sí misma, pienso que la historia determina tanto el modo de configurar las obras de arte como el de identificarlas. Por eso, si a lo largo de este trabajo he analizado de manera independiente la importancia de la historicidad para la obra y su definición esencialista, corresponde ahora ver cómo se pueden compaginar ambos aspectos.

En la frase en la que Danto afirma que «no todo es posible en todo momento» se puede ver que la condición histórica de la obra determina tanto la manera en la que se produce como en la que se interpreta. Tanto las teorías como las propias obras de arte «llevan siempre la marca del tiempo histórico, les es dado aparecer en un momento y no en otro» (García Leal, 1999: 76). Por eso, aunque la historicidad generalmente se ha integrado como un aspecto dentro del *embodiment*, considero importante resaltarla como una condición necesaria de posibilidad de la obra de arte, ya que el momento histórico proporciona unas condiciones de posibilidad que, en algunos casos, resultan determinantes:

> One of the components it seemed to me must be central to the identity of works of art was their historical location. That is, something being the work it was, or even being a work of art at all, was a partial function of where in the historical order it originated, and with which other works it could be situated in the historical complex to which it belonged [...]. So one pole in my analysis was that historical circumstance penetrates the substance of art, so that two indiscriminable objects from the different historical periods would or could be vastly different as works of art, with different structures and meanings, and calling for different responses (Danto, 1986: xi).

Por tanto, aunque la historia no es una condición de posibilidad necesaria y suficiente, al menos sí es condición necesaria. La historia compone la lógica de la teoría y, a su vez, la teoría forma parte crucial de la base del mundo del arte. Cada teoría, en tanto que acontecer histórico, indica cómo puede verse algo como arte. Por tanto, ambas, historia y teoría, aunque no son condiciones necesarias y suficientes, sí que son condiciones necesarias de posibilidad del arte. Para comprender bien este punto, es necesario explicar aquí lo que Danto denominó como el problema de las modalidades históricas: las cuestiones de la posibilidad, imposibilidad y necesidad (Danto, 1996*b*).

Cuando Danto habla de modalidades históricas el pasaje que más cita es el de Wölfflin: «No todo es posible en todos los tiempos». Con esta cita quiere aludir al hecho de que tanto los artistas como las obras y los estilos están situados históricamente, y cada momento histórico ofrece unas posibilidades determinadas para hacer arte. No se trata solo de unos medios (pintura acrílica u ordenadores, por ejemplo), sino de condiciones sociales, como que los artistas provengan de todos los estratos sociales, así como que el «mundo del arte» acepte que ciertos temas populares pueden formar parte de una obra de arte. Así, las *Cajas Brillo* habrían sido impensables hace doscientos años, de la misma manera que hoy en día para nosotros ya no es posible pintar de la manera que pintaba Giotto. Podría hacerse materialmente, pero todo el mundo lo comprendería como una mención a Giotto y no como una pintura original.

En este sentido, también es interesante ver cómo explica Danto que en nuestra época es posible «para los artistas apropiarse de las formas del arte del pasado, y usar[las] para sus propios fines expresivos [...]. No es posible relacionar esas obras de la misma manera que las obras hechas en esas formas de vida donde las obras jugaron el rol que jugaron» (Danto, 1999*a*: 206). Toda época tiene su modo distinto de relacionarse con el arte o de comprender el arte. Nuestra época goza de grandes posibilidades, pues no está ceñida por constricciones *a priori*, pero si pensamos en cualquier referencia histórica, no podemos obviar que lo hacemos desde otro momento diferente. Por eso el «no todo es posible significa que debemos relacionarnos con ellas [las obras] a nuestra manera. El modo en que nos relacionamos con esas formas es parte de lo que define nuestro período» (Danto, 1999*a*: 207).

Una vez vista la defensa esencialista de la definición y la reivindicación de la historia como condición necesaria de posibilidad, la pregunta que surge es: ¿cómo pueden compaginarse la defensa de la historicidad como categoría esencial para comprender el arte y la defensa de una definición esencialista que no estaría sometida al cambio histórico? Aunque la conjunción de historicismo y esencialismo es una de las propuestas más interesantes de Danto, no está exenta de dificultades. Incluso ha llevado a muchos a criticarla: bien por considerarla un argumento circular, como es el caso de Noël Carroll, bien por incompatibilidad, como sostiene Michael Kelly, bien por considerarla paradójica, como afirma García Leal. Por el contrario, otros autores como Lydia Goehr (2007), Jean-Pierre Cometti (2016) o Isabelle Thomas-Fogiel (2016) han puesto recientemente de manifiesto que la relación de ambos conceptos es parte de la coherencia de su teoría.

Noël Carroll fue uno de los primeros que puso en entredicho que esta dualidad fuera consistente. Señaló que el hecho de que el arte termine cuando se formula adecuadamente la pregunta por la esencia del arte anula cualquier posibilidad de contraejemplos futuros. Considera que, puesto que la historia se ha acabado, no habría ni más preguntas ni más respuestas que las dadas por el propio arte (Carroll, 1990: 119). El esencialismo quedaría así supeditado a un momento histórico inapelable. Además, piensa que una interpretación institucionalista de la teoría historicista dantiana sería suficiente para prescindir del esencialismo de corte representacionalista. En ese caso, bastaría decir que un objeto es artístico siempre que esté sustentado dentro de una teoría del arte (Carroll, 1997: 386-392). No obstante, es importante precisar que no es esto lo que Danto trata de hacer, pues para él el «mundo del arte» no es el que define las obras, sino uno de los elementos que las hace posibles.

Michael Kelly, por su parte, entiende la relación entre esencialismo e historicismo como una tensión ocasionada por la historia del arte que desaparece una vez llega el «fin del arte».[37] La crítica de este autor sugiere que esa tensión entre esencialismo e historicismo se da en el arte. Entiende que si la lógica de la historia del arte se movía por la búsqueda de su esencia, una vez el arte cede esa búsqueda a la filosofía, aquel deja de ser esencialista. Si, por el contrario, se quiere afirmar su esencialismo, entonces hay que decir que la historia del arte no puede terminar. Esta es la razón por la cual considera que estos dos términos son incompatibles.[38] De hecho, habría que decir que, tras el fin, el arte pasa a ser antiesencialista y posthistórico.

Sin embargo, considero que en Danto la tensión no se concentra en el arte, sino en la filosofía del arte. Es su teoría la que defiende un esencialismo a nivel

intensional, conceptual o de definición, y un historicismo a nivel de extensión, es decir, considerando que la referencia siempre son objetos históricos. Eso sí, como apunta Kelly, ambos planos pueden convivir solo si el fin del arte ha tenido lugar, la filosofía ha dado con la esencia del arte y no se vuelve a levantar ninguna narrativa por encima de las otras.

También García Leal considera paradójica dicha conjunción y, sin embargo, ofrece una vía de solución. Sugiere que puede salvarse dicha oposición si se considera que, puesto que «la inserción en un mundo del arte solo tiene alcance epistemológico, no hay incoherencia alguna en plantear que la esencia del arte, contemplada en el plano ontológico, sea una esencia transhistórica» (1999: 88). En este sentido, lo que hace que algo sea una obra de arte no depende de los cambios históricos. Por esto, puesto que la esencia del arte es invariable, pueden buscarse las condiciones necesarias que debe tener una obra en cualquier tiempo y lugar.

Si se sigue esta argumentación, tal y como sugiere Cometti, puede verse que ambas teorías precisamente permiten dotar de una mayor coherencia a su sistema, pues no cabría hablar de esencialismo sin historicismo y viceversa.[39] Además, vuelvo a reiterar que, según la consideración lógica, cabe que la intensión del concepto de arte pueda ser intemporal y al mismo tiempo la extensión sea necesariamente histórica. Danto explica la distinción lógica entre intensión y extensión de concepto que él aplica al arte, que vienen a ser lo que en terminología fregeana se considera respectivamente como sentido y referencia. Dicho de otro modo, la esencia es transhistórica, pero sus diferentes expresiones, tanto en lo que se refiere a estilos como a corrientes, serán siempre históricas. Por esta misma razón encontramos tanta diversidad en el arte. En sus palabras: «La intensión de “obra de arte” es transhistórica: especifica la invariable condición para que algo sea arte en todos los mundos en que hay arte. Pero la extensión del concepto es enteramente histórica» (Danto, 2003*b*: 476).

Es importante en este punto considerar que la conjunción esencialismo-historicismo en Danto solamente puede entenderse de manera correcta a la luz de la filosofía hegeliana, tal y como ha sugerido Gerard Vilar. Debe tenerse en cuenta que, aunque Danto defendiera desde el principio la compatibilidad de la esencialidad del arte con su indudable historicidad, no será hasta el encuentro con Hegel cuando tenga las herramientas para poder dar una coexistencia pacífica a ambos términos. Sin embargo, esto no quiere decir que esta teoría esté exenta de problemas (Vilar, 2009: 191-211). Ya se vio que en Hegel es posible que la Idea de arte sea siempre la misma, aunque sus expresiones sensibles cambien a lo largo del tiempo. El cambio se produce porque la esencia del arte progresa hacia su propia autoconciencia; es decir, que es a través del desarrollo

histórico como la esencia se autoconstituye, y una vez ha alcanzado esta constitución ya no hay más progreso.

También Thomas-Fogiel ha trabajado para responder a las críticas de quienes sostienen que la teoría dantiana está llena de contradicciones. Se ha fijado especialmente en lo que se refiere a los binomios esencialismo-historicismo, idealismo-pragmatismo, relativismo-universalismo. En su último artículo dedicado a Danto afirma que, a pesar de tener puntos criticables, la mayor parte de las contradicciones que se le achacan se deben a que los críticos no diferencian los distintos órdenes en los que Danto habla: el ontológico y el histórico.[40] Defiende que no es relativista, ya que su teoría del arte exige una identificación cognitiva y ofrece una definición universal del concepto de arte. Al mismo tiempo, asegura que el contextualismo histórico que según el filósofo americano constituye la interpretación artística y que transfigura los objetos en obras de arte viene avalado por una ontología sujeta a la definición de arte.[41]

Todas estas posturas vistas hasta aquí muestran y ayudan a comprender que el concepto de arte, aunque transhistórico, ha sufrido cambios a lo largo de su historia. Danto reconoce que durante mucho tiempo los avatares históricos han influido en la definición del arte, pero considera que ahora que ya no habrá más desarrollo progresivo de la historia del arte, la definición esencial que alcanza no podrá verse modificada. El concepto se ha hecho lo suficientemente amplio como para abarcar todas las épocas. Como él mismo dice, ahora poseemos «the possibility of a universal definition of art [...] which will not be threatened by historical overthrow» (Danto, 1986: 209). Esta teoría solo podrá ser empíricamente contestable si un día vuelve a identificarse el arte con un estilo o teoría del arte determinada, con lo que la teoría dantiana quedaría invalidada, o si aparece un tipo de obra que no entre dentro de su definición. Por esta razón el esencialismo no puede separarse del historicismo, tal y como él afirma:

> Como esencialista en filosofía, estoy comprometido con el punto de vista de que el arte es eternamente el mismo: que hay condiciones necesarias y suficientes para que algo sea una obra de arte, sin importar ni el tiempo ni el lugar. No veo cómo uno puede hacer filosofía del arte –o del período filosófico– sin esta dimensión de esencialismo. Pero como historicista estoy también comprometido con el punto de vista de que lo que es una obra de arte en un tiempo puede no serlo en otro, y en particular de que hay una historia, establecida a través de la historia del arte, en la cual la esencia del arte –las condiciones necesarias y suficientes– fue alcanzada con dificultad por la conciencia (Danto, 1999*a*: 110).

Una vez más, la historia aparece como una condición de posibilidad para el desarrollo del arte, tanto en su realización como en su interpretación. En este sentido, no se trata solo de que Danto aplica sus conocimientos de filosofía de la historia a su investigación sobre el arte, sino de que incluye también la propia

historia como parte del análisis artístico. Esto le conduce a desarrollar una peculiar filosofía de la historia del arte en la que se entrelazan las problemáticas de la definición del arte con su posibilidad en la historia.

Por todo lo dicho, parece que hay una cierta interdependencia entre sus tesis sobre el esencialismo y el historicismo artístico y la proclamación del fin del arte. Ya desde su primer artículo en respuesta a Danto, Noël Carroll había señalado la imbricación entre la concepción filosófica del arte y la teoría sobre el fin del arte, ya que, aunque, como se ha visto, no comparte sus puntos de vista, sí ha tratado de analizar hasta el fondo sus ideas y mostrar la conexión de las diferentes partes de su filosofía.[42]

También lo ha hecho Veronica Tozzi, quien ha explicado de otro modo cómo están compenetrados el esencialismo y el historicismo. Especialmente ha analizado la interrelación en conexión con la teoría del «fin del arte» y ha mostrado cómo hay que mantener la tensión entre ambos para poder comprender de manera adecuada el fin. A este respecto Tozzi señala que «el fin del arte no es una valoración estética sobre el arte, ni una afirmación empírica sobre la desaparición de las obras de arte o los artistas, sin embargo, es en ese sentido estricto una tesis histórico-historiográfica» (2007: 120-121). Es una tesis histórica en tanto que ocurre dentro de la historia. Pero considero que habría que añadir que es también una propuesta historiográfica, porque lleva a cabo toda una reflexión sobre cómo ha sido la historia del arte, así como sobre cuáles han sido las diferentes teorías histórico-filosóficas que han determinado su esencia.

Asimismo, Tozzi también señala que las afirmaciones de Danto señalan cómo no habrá otra teoría que sustituya a la esencialista. Según esta autora, las tesis dantianas, al fundarse en el esencialismo, son tesis filosóficas no refutables, pues ninguna «describe ningún evento futuro, más bien prescribe no confundir cualquier extensión de la definición con la definición. Si llegáramos a abandonarla, no sería un caso de refutación sino más bien de pérdida de vigencia» (2007: 123).

Esta interpretación remarca el carácter sistemático de la filosofía dantiana, pues vendría a reforzar la idea de que no hay contradicción entre su filosofía de la historia y su filosofía del arte, entre su esencialismo y su historicismo, entre su proclamación del fin del arte y la posibilidad de seguir hablando de arte. Con la intención de entrar a fondo en la demostración de esta última posibilidad me dispongo ahora a analizar la tesis del «fin del arte».

EL DESARROLLO DEL SENTIDO DEL «FIN DEL ARTE»

Antes de abordar el análisis del tópico del «fin del arte» se deben señalar

algunas dificultades. La primera es metodológica. Como ya mencioné al comienzo de esta parte, Danto no expone esta teoría en una sola obra, sino que la desarrolla en diferentes trabajos a lo largo de casi veinte años, desde su primer artículo dedicado al fin del arte, «The End of Art», en 1984, hasta su último libro publicado el mismo año de su fallecimiento, *What Art is*, en 2013. Este hecho no solo conlleva una dispersión de las ideas, sino también una ampliación de sucontenido, aunque él nunca lo explicite de este modo. Este desarrollo y reformulación de la teoría en algunas ocasiones se ha interpretado como un cambio de opinión del autor y, en otras, directamente como una contradicción.[43] Para comprender esta problemática también hay que tener en cuenta que muchas diferencias que pueden encontrarse en las argumentaciones se deben a que en gran parte de los casos las obras escritas son redacciones de conferencias y no artículos escritos expresamente como investigaciones académicas. Sin embargo, considero que, ahora que ya no puede darse una ampliación de su teoría y hay distancia histórica, una exposición sistemática de lo dicho en las diferentes obras puede mostrar que no hay contradicción, sino solo ampliación de la teoría, un desarrollo del sentido del fin.

La segunda dificultad tiene que ver con la crítica. Ya al revisar el lugar del arte en la filosofía de Hegel, he subrayado el problema que suponía la gran cantidad y diversidad de bibliografía. No obstante, esta abundancia me ha permitido también demarcar y agrupar las diferentes interpretaciones en líneas generales comunes. Sin embargo, con Danto ocurre que, aunque existe una amplia literatura sobre su pensamiento en general, no existe una bibliografía que ahonde específicamente en el «fin del arte».

La mayoría de análisis sobre dicha tesis se encuentran en artículos que, por lo general, no permiten una gran profundización. Los artículos son breves, suelen dedicar mucho espacio a contextualizar la tesis o tratan al mismo tiempo otras cuestiones de su pensamiento. Además, muchos trabajos son cercanos a la publicación de alguno de sus libros, proceden de la lectura de una obra en concreto y desarrollan sus críticas centrados en ella, sin tener en cuenta el conjunto de su pensamiento.

Por esta razón, para establecer la división de los significados del fin no me basaré, como hice en Hegel, en las interpretaciones de la crítica, sino que atenderé directamente a sus obras. En cada uno de los apartados, eso sí, expondré algunas posturas más relevantes de investigadores que han puesto de relieve el aspecto que estoy tratando. Los tres sentidos que me dispongo a exponer son: el fin del arte en el sentido hegeliano de que el arte se convierta en filosofía, el fin del arte como fin de las narraciones de la historia del arte y el fin del arte como comienzo de una nueva época histórica.

Otra cuestión que se pone de manifiesto al estudiar el tema del «fin del arte» en Danto es la necesidad de distinguir entre los distintos momentos en los que escribe, ya que responden a diferentes etapas de su pensamiento. Por eso, propongo establecer una división entre las ideas expuestas en los trabajos de la década de los ochenta, cuando comienza a dedicarse por entero a la filosofía del arte, y las desarrolladas en los trabajos de los noventa. Los primeros trabajos tratan siempre de justificar dicha tesis en la filosofía hegeliana y hacen hincapié en considerar el progreso de la historia del arte como el fin del sometimiento del arte a la filosofía. Por su parte, las obras de la segunda etapa muestran una mayor confianza en que el «fin del arte» ya ha tenido lugar y se centran en mostrar otras narrativas que también han sometido al arte, al mismo tiempo que tratan de dar cuenta de cómo puede abordarse el arte después de su final.[44]

Esta es una división temporal y de planteamientos generales, pero no una estricta delimitación de sus ideas, pues las distintas maneras en las que puede comprenderse el fin del arte se hallan entremezcladas en el conjunto de su obra. De nuevo deseo afirmar que, tal como ocurre en Hegel, las ideas que Danto desarrolla a lo largo del tiempo no son contrapuestas, sino complementarias, y que él no consideró nunca que estaba modificando su teoría. Es la perspectiva temporal que ahora tenemos y la visión de conjunto de sus obras lo que permite analizar las reformulaciones que hizo y extraer distintos significados del «fin del arte».

La primera vez que expone la tesis del «fin del arte» es en su artículo «The End of Art» (1984). El editor Berel Lang envió el texto de Danto a varios académicos buscando provocar una respuesta que dio como resultado el volumen colaborativo *The Death of Art*. Merece la pena señalar que el título, no escogido por Danto, fue una de las razones que sembró incomprensión sobre qué quería decir el «fin del arte». El hecho de utilizar *death* resultó equívoco, pues conllevó grandes malinterpretaciones de la tesis dantiana. Puede que se deba a una cuestión comercial o que sea una muestra del eco que seguía teniendo la muerte en la interpretación de la tesis hegeliana. Recordemos cómo en el ámbito anglosajón estaba extendida una interpretación lúgubre de la estética hegeliana y si Danto decía sustentarse en ella, no era descabellado hablar de la «muerte del arte».

Sin embargo, responde bien al tono general de las respuestas del resto de los académicos que colaboraron en él. Mientras algunos coautores como Richard Kuhns (1984), Joyce Brodsky (1984) y Norman Miller (1984) cuestionaban la tesis de Danto por considerarla demasiado superficial, otros, como Robert A. Pois (1984), la juzgaban alarmista y apocalíptica.

Conviene aclarar aquí que, pese a que la mayoría de los coautores se referían

en sus textos a la «muerte del arte», Danto no había utilizado esta expresión. Es más, se verá obligado a aclarar que ese título ni era suyo ni tenía que ver con lo que él quería transmitir. Su intención se verá bien reflejada cuando años después afirme: «Estaba escribiendo acerca de cierta narrativa que, pensé, había sido objetivamente cumplida en la historia del arte, siendo esa narrativa la que me pareció que había llegado a su final» (Danto, 1999*a*: 26). Se estaba refiriendo de manera muy concreta a una narrativa sobre la historia del arte.

Como expliqué al hablar del giro hegeliano en su filosofía, pese al inicial rechazo de Danto a las tesis hegelianas en filosofía de la historia, cuando trata de dar cuenta de lo ocurrido en la historia del arte no encuentra mejor explicación que la de Hegel.[45] Ve que la historia del arte se presenta como un proceso cognitivo que se desarrolla de manera progresiva. Desde esta óptica, la historia del arte se ve como un progreso en el que cada vez se adquiere más conocimiento y conciencia acerca de la propia esencia del arte hasta llegar a la plena autoconciencia.

Hay que recordar, no obstante, que aunque acepte los presupuestos del progreso histórico, solo alude a ellos para dar cuenta de lo ocurrido en la historia del arte. Es decir, no asume la teoría en su conjunto, ni cambia radicalmente lo dicho en su filosofía analítica de la historia. Pero es precisamente la consideración teleológica y progresiva de la historia lo que permite a Danto dictaminar la posibilidad del «fin del arte» en lo que vendría a ser la primera acepción de este tópico.

Tras las críticas recibidas a este primer artículo, Danto trata de aportar una respuesta más elaborada sobre el desarrollo del arte, para lo cual lleva a cabo un examen de las teorías filosóficas que, según considera, han sometido al arte. Como se ha visto, la práctica artística implica siempre una concepción sobre qué es el arte, y las teorías imperantes siempre influyen en la producción de la obra; por tanto, Danto se propone examinar dichas teorías a lo largo de la historia para comprender qué ha ocurrido en el arte a lo largo del tiempo. En este punto se encuentra una de las dificultades interpretativas sobre este autor, ya que Danto reformula y amplía en diversas ocasiones cómo ha sido esa historia.

En *The Philosophical Disenfranchisement of Art* (1986) desarrolla el sometimiento que especialmente la filosofía platónica ha infligido al arte por medio de su definición de mímesis. La explicación y la crítica de Danto arrancan de la definición mimética de la filosofía platónica y de cómo esta sometió a todo el arte posterior hasta que el arte se volvió reflexivo. Una vez que el arte se hizo las preguntas cruciales, se emancipó de la filosofía y estimuló que se generara una filosofía del arte encargada tanto de dar cuenta de la esencia del arte como de encontrarle una definición atemporal. La autoconciencia tanto de los artistas

como en cierto modo del propio arte, llevada a cabo a lo largo de los siglos, comportó un desarrollo de la filosofía del arte capaz de dar cuenta de la propia naturaleza del arte. Por tanto, la filosofía ya no volverá a imponerse por encima del arte, de tal manera que este queda completamente libre para tomar las formas que quiera. Pero sigue siendo un papel de la filosofía el de reflexionar sobre la naturaleza y la esencia del arte. Esta reflexión, considera Danto siguiendo a Hegel, es propia del ámbito filosófico y no de la práctica artística.

Aunque publica varios escritos sobre el tema después, no será hasta *After the End of Art* (1997) cuando vuelva a tratar en profundidad el tema del «fin del arte». La diferencia de esta obra con respecto a la anterior estriba en que ya no arranca de la filosofía platónica, sino del concepto de arte generado en la modernidad y del que hemos hablado anteriormente, asociado a una concepción teleológica y progresiva de la historia que determinará la comprensión artística.

El hecho de haber introducido diferentes técnicas en la práctica artística, y muy especialmente la de la perspectiva, provocó que se pudieran hacer comparaciones entre los artistas y que se concibiera que podía haber un desarrollo en la práctica artística. Es más, algunos autores como Erwin Panofsky o Pável Florensky han destacado que la introducción de la perspectiva lineal responde a un cambio en la concepción del mundo[46] y que, a su vez, impone una manera muy determinada de comprenderlo,[47] ya que la perspectiva aporta a la pintura la posibilidad de recrear de manera científica la realidad. Por eso el perfeccionamiento de esta técnica visual permitirá que se extienda la idea de progreso en el arte. De forma muy resumida: la historia del arte narrada de esta forma progresiva comenzará con la obra de Vasari en el siglo XVI y la seguirán desarrollando todos los historiadores del arte hasta la aparición, primero, de la técnica cinematográfica y, después, de las obras de Andy Warhol. Es precisamente esta narrativa la que Danto considera que ha llegado a su fin.

No obstante, Danto también destaca que antes de llegar al agotamiento «final» de esta narrativa hay una etapa importante del arte en la que se empieza a cuestionar el relato vasariano. Aunque no supone una ruptura con las anteriores, sí marca una diferenciación significativa con ellas. El modernismo muestra el paulatino intento de romper con el relato mimético y la concepción estética de belleza que siempre había acompañado al arte. Sin embargo, esta ruptura no será fácil. El modernismo, tal y como lo relató el crítico de arte Clement Greenberg, tratará de purificar al arte hasta dar con su esencia, pero en muchos casos, especialmente con los manifiestos vanguardistas, se confundirá la esencia con estilos particulares de arte. Por esta razón, aunque el modernismo sea un evento reseñable, sigue perteneciendo al gran relato de la historia del arte. Por eso no es

hasta el arte contemporáneo, especialmente el warholiano, cuando se puede comprobar cómo la narrativa moderna ha llegado a su fin, lo cual sería la segunda concepción del término.

Por último, una vez se ha acabado con la concepción mimética y progresiva, así como con la concepción purista del modernismo, el arte se ha liberado de estar sometido a instancias heterónomas. La época de los grandes relatos o narraciones en el arte se ha acabado. Y, con ello, se acaba la concepción progresiva y lineal que la historia del arte había incorporado.

En este sentido, puede decirse que se acaba la historia del arte, al menos tal y como se había desarrollado desde el Renacimiento. Los dos significados conducen a la tercera concepción del «fin del arte»: ahora, afirma Danto, se ha dado paso a una nueva época posthistórica. Esta época no es una más dentro de la historia del arte, sino que específicamente muestra que se ha acabado la manera de entender dicha historia como la sucesión de unas épocas por otras. La característica principal de esta época es la pluralidad. Una época en la que los artistas pueden ser lo que quieran ser. No obstante, pese a que se pueda hablar del fin, también hay que resaltar que la historia del arte seguirá teniendo un papel esencial dentro de la filosofía del arte de Danto, pues la historia será siempre condición necesaria para la constitución e interpretación de la obra de arte.

A continuación examinaré cada una de estas interpretaciones a las que he aludido centrándome en las obras más representativas en las que Danto las expone.

Fin en sentido hegeliano

Como se ha visto a lo largo de estas páginas, la influencia de Hegel en el pensamiento dantiano puede advertirse en distintos aspectos. Su concepción de la obra de arte como significado encarnado tiene reminiscencias del carácter simbólico de la obra hegeliana. Al mismo tiempo, la conjunción de un esencialismo atemporal unido a un historicismo contextual está estrictamente vinculada al pensamiento del autor alemán. El contexto histórico se presenta como una condición necesaria tanto para la existencia de las obras como para la posibilidad de generar una interpretación sobre ellas.

Por otro lado, la aceptación del «realismo narrativo» y de la concepción progresiva de la historia del arte al estilo hegeliano también influye en la importancia que otorga a la historia y en su personal lectura de la historia del arte. Puesto que Danto hace un análisis filosófico de la historia del arte, puede aplicar la tesis del carácter narrativo de la historia y proclamar el fin. Se encuentran pocos análisis sobre el fin del arte que tengan en cuenta esta consideración que, sin embargo, resulta crucial para comprender de manera adecuada la tesis dantiana. Los artículos que se encuentran en la actualidad en los que se exponga a ambos autores en profundidad y no solo para aludir a un contexto de uno o señalar la actualidad de las tesis del otro son pocos.[48]

Cuando Danto examina por primera vez la historia del arte, en su artículo «The End of Art», presenta ya la historia del arte como el entretejido de una

sucesión de teorías filosóficas que han determinado lo que la esencia del arte debía ser. Esta lectura de la historia del arte es claramente deudora del pensamiento hegeliano. Pero, además, a Danto se le hace patente que la historia del arte se ha desarrollado progresivamente hacia una mayor conciencia y reflexividad, tal y como Hegel señalaba en la *Fenomenología del espíritu* y en las *Lecciones de filosofía de la historia*. Como ya dije, la interpretación que Danto hace de Hegel es deudora de Kojève, quien realiza una lectura de la *Fenomenología* como una *Bildunsgroman*, como una novela de aprendizaje que culmina en el autorreconocimiento.[49] Si el desarrollo de la autoconciencia va aparejado a la conciencia de libertad, la reflexividad que se encuentra en la práctica artística también debe estar asociada a un aumento de libertad. Por último, si verdaderamente en su época se ha dado con la esencia del arte, el arte ya no está supeditado a la filosofía, sino que se ha convertido en filosofía y, por tanto, se puede afirmar que, como pronosticó Hegel, ha acontecido el «fin del arte».

Ya he explicado en diferentes ocasiones que al filósofo americano esta concepción de la historia del arte le resulta acorde con lo que él mismo ha visto en la práctica, pero no por ello asumirá todo el sistema dialéctico hegeliano. Tampoco considera que el progreso del que él habla tenga que ver con el espíritu absoluto, sino simple y llanamente con el progreso del arte.

La lectura dantiana de Hegel se circunscribe al ámbito artístico, dejando de lado, pero teniendo en cuenta, el resto del sistema. Es cierto que este hecho puede ser criticable y en muchos casos ha servido para menospreciar las tesis de Danto. Son especialmente los autores «continentales» quienes ponen de manifiesto la debilidad de la interpretación hegeliana, pero pocos han realizado un examen profundo y extenso que ponga en relación ambas teorías para ver su coherencia.

También puede considerarse, como apuntan Hilmer y Vilar, que este hecho proporciona ventajas a Danto y puede considerarse razonable si se tienen en cuenta sus pretensiones.[50] El filósofo americano no desea convertirse en un intérprete o hermeneuta hegeliano, sino solo partir de sus tesis sobre el «fin del arte» para explicar qué ha ocurrido en el arte contemporáneo y cómo podemos dar cuenta de él. No obstante, aunque no es un exegeta de Hegel, considero que no manipula sus reflexiones, sino que las relee de forma respetuosa.

Más adelante, en 1986, vuelve a reeditarse el famoso artículo junto con otros textos suyos que aportan un contexto más adecuado para comprender las implicaciones del «fin» en la filosofía de Danto. En *Philosophical Disenfranchisement of Art*, la historia del arte presenta un desarrollo progresivo

interno, racional y necesario que apunta hacia un final. La interpretación de la historia del arte al estilo hegeliano se muestra así como un camino en el que cada vez se gana en conocimiento y conciencia acerca de la propia esencia del arte, hasta llegar a la plena autoconciencia. Tal y como él mismo expone:

> [La teoría de Hegel] supone la existencia de una genuina continuidad histórica, e incluso una forma de progreso [...]. El arte es un estadio transitorio en el advenimiento de cierto tipo de sabiduría. La pregunta entonces es: ¿en qué consiste esta cognición?, y la respuesta, aunque en principio pueda resultar decepcionante, es: en el conocimiento de lo que es el arte. Al parecer, existe una conexión interna entre la naturaleza y la historia del arte. La historia acaba con el advenimiento de la auto-consciencia, o mejor, del autoconocimiento (Danto, 1986: 110-111).

Esta toma de conciencia la concibe, como no podía ser de otro modo, como un desarrollo cognitivo. Aquí no se trata de ver cómo el espíritu adquiere autoconciencia gracias al desarrollo artístico, sino cómo es el propio arte el que adquiere autoconciencia. El arte, entendido no como sujeto sino como conjunto de artistas y prácticas artísticas, empieza a buscar sus propias condiciones de posibilidad, se vuelve objeto de sí mismo. En *The Philosophical Disenfranchisiment of Art*, Danto hace especial hincapié en cómo esta autoconciencia se fue adquiriendo a lo largo del arte del siglo XX, en el que se encuentra un desarrollo artístico cada vez más reflexivo y conceptual.

Danto narra, de esta manera, la historia del arte como un proceso con carácter evolutivo en el que el arte va volviéndose sobre sí y adquiriendo conciencia de sus posibilidades. En este sentido, la historia no es independiente del arte, puesto que la práctica artística va interiorizando su propia historia. Es en ese momento, piensa Danto, cuando el arte «llega a ser consciente de su propia historia como sucede en nuestro tiempo, de tal manera que la conciencia de su historia forma parte de su naturaleza, entonces parece inevitable que se transforme finalmente en filosofía» (Danto, 1986: 16). Pero antes de analizar este aspecto, es necesario exponer cómo entiende él que el arte ha sufrido un sometimiento por parte de la filosofía a lo largo de la historia.

Como se ha visto, Danto considera que la práctica artística implica siempre una idea de qué es el arte y esta teoría influye en la producción de la obra. Sin embargo, en este punto se empieza a separar de Hegel, ya que lleva a cabo una particular interpretación de esa toma de conciencia. Para Danto, en concreto, la historia del arte es la historia del sometimiento filosófico.

Por tanto, se propone examinar dichas teorías a lo largo de la historia. La historia que relata es la historia del dominio filosófico del arte, que termina cuando el arte se toma a sí mismo como objeto y reflexiona sobre la cuestión de qué es el arte. Ese sometimiento filosófico estuvo influido sobre todo por Sócrates y por Platón, cuyas teorías llevaron a una concepción del arte como

mímesis.

La primera teoría que habría sometido el arte a la filosofía, según analiza Danto, es la de Sócrates. El socratismo estético intentó racionalizar el arte desplazando todo lo que tuviera que ver con el mundo de lo irracional y el sentimiento. De esta manera, el filósofo dictaminaba lo que el arte debía ser, mientras que el artista simplemente se limitaba a hacerlo.

Sin embargo, la teoría a cuyo análisis dedica más páginas es la de Platón. Este condena doblemente el arte: en primer lugar, por considerarlo mera copia de los objetos reales, que ya de por sí suponen una representación de la idea. El arte, por tanto, posee un rango ontológico degradado, propio del mundo de las apariencias.[51] En segundo lugar, el hecho de que en el seno de la filosofía se definiese el arte como mímesis y, con ello, se le negara la posibilidad de que en él pudiera comparecer la verdad, Danto lo ve como una estrategia por la cual la filosofía se garantiza la exclusividad de la verdad. A este respecto afirma: «The reason there is a philosophy of art is because philosophy has always been interested in itself, and only has come to recognize that art was a momentarily alienated form of itself. Almost irresistible: but it is a suggestion we might prudently resist» (Danto, 1986: 96).

El arte quedó así desterrado al ámbito de lo imaginativo y sentimental, al que no se le consideraba ningún papel cognoscitivo, ya que más bien estaba asociado a lo irracional. De la misma manera, la filosofía quedó como la única disciplina legitimada para expresar la esencia y la verdad de las cosas. Además, Danto también señala cómo se trata de desterrar físicamente al arte del ámbito político-social. Dentro de la reflexión platónica, el arte se considera políticamente peligroso porque se mueve en el terreno de la ilusión, del engaño, lo cual supone un peligro para los ciudadanos y, por tanto, es merecedor de la expulsión en la configuración de una polis ideal. En este sentido, Danto considera que la deslegitimación filosófica del arte tuvo un propósito político que consistía en temer que «el arte pudiera ser eficaz» y por tanto «alojarlo, metafísica o institucionalmente, donde no pudiera dañarnos» (2003*c*: 177). Dicha consideración puede estar motivada, en este punto, por la lectura de Nietzsche y su crítica a la tradición platónica, especialmente a la exégesis del nacimiento de la tragedia.[52]

Ciertamente, Platón, en el libro X de la *República*, no dice que el arte sea únicamente mímesis, sino que todo arte mimético es pernicioso, ya que hace que el ser humano se mueva en el mundo de las apariencias. Un apunte interesante, que no encuentra eco ni en Danto ni en muchos autores, es la distinción que Platón hace entre el arte fruto de la técnica que, por supuesto, se movería en el

terreno del ilusionismo, y el arte fruto de la inspiración, en el que sí podría hablarse de un contenido verdadero.[53]

Esta no es la única crítica que podría hacerse de la interpretación que hace Danto de la mímesis, pues, siendo un concepto fundamental en su obra, en sus escritos no se encuentra un estudio del concepto que demuestre su complejidad, tal y como ya comentó en su día Güron Sörbom (1966). Si hubiera llevado a cabo este trabajo, debería haber distinguido la concepción platónica de la aristotélica,[54] y haber mostrado tanto que este concepto pierde fuerza durante siglos de pintura cristiana como matizar el papel que puede tener en nuestros días. Tanto Suñol como Castillo, en sus estudios sobre mímesis, arremeten contra la interpretación dantiana del término. En primer lugar por no matizar su significado, pero sobre todo por no otorgarle ningún papel tras el final del arte (Suñol, 2012; Castillo, 2015). No obstante, sin restar nada a sus argumentaciones, habría que matizar que por muy actual que pueda ser la mímesis, lo importante para Danto es que nunca volverá a ser la forma hegemónica de entender el arte.

Ahora bien, pese a estas críticas, la historia del arte muestra suficientes indicios como para sostener, como hace Danto, que la consideración mimética del arte quedó firmemente establecida durante siglos. Una consecuencia que se derivó de esta mirada peyorativa al arte fue el papel que se otorgó al artista. Si el artista no contempla las imágenes, sino los objetos sensibles que trata de reproducir de la mejor forma posible, su fin será la producción de ilusionismos que no aportan ningún conocimiento nuevo; por tanto, carecerá de autoridad. Por esta razón, el artista estaría incluso por debajo del artesano, puesto que este al menos produce objetos físicos útiles, mientras que el otro solo reproduce imágenes e ilusiones. El arte, por tanto, solo produce imitaciones, pero no aporta nada a la polis. Por contraposición, Platón defiende que la autoridad la deben tener aquellos que conocen la realidad y hablan de la verdad, papel que desempeñan los filósofos.

Sin embargo, después de muchos siglos de sometimiento, el arte llegó a adquirir una reflexividad que le llevó a volverse cada vez más reflexivo, independizándose, por una parte, de la filosofía y, por otra, estimulándola de tal modo que se llegara a desarrollar una filosofía del arte. Esta transformación del arte en filosofía, tal y como ya había apuntado Hegel, lleva consigo la comprensión de que el arte llega a su fin.

Puede decirse que el culmen de este proceso es doble. En primer lugar, la aparición de la fotografía y, especialmente, la cinematografía demostraba que los límites de la representación mimética en el arte no podían ser superados con los

medios tradicionales pictóricos o escultóricos, sino que el progreso acabaría siendo llevado adelante con medios completamente nuevos que, por ejemplo, en lo que se refiere a la capacidad de mostrar el movimiento, alcanzaban cualidades que la pintura no podía esperar nunca tener (Danto, 1986: 85-87).[55]

En segundo lugar, Danto presenta la obra de Warhol, *Brillo Box*, como el mayor hito en la historia del arte. Primeramente porque al ser indiscernible de su homólogo comercial estaba echando por tierra, una vez más, la concepción mimética del arte.[56] Pero sobre todo porque la importancia de esta obra radica en que enuncia de manera adecuada la pregunta por el arte. Las *Cajas Brillo* conducen el arte a su autoconciencia al plantear, con medios puramente artísticos, la cuestión de la naturaleza del arte.[57] La pregunta que despierta la *Brillo Box* no es por qué esta obra es una obra de arte, sino por qué esta es una obra de arte y la del supermercado no. El propio modo de plantear la pregunta está abriendo la respuesta de que la esencia del arte radica en ser diferente de la realidad. De esta manera, puede verse cómo el descubrimiento de la esencia provoca un cambio en el arte. El arte ha cambiado y, con él, debe cambiar nuestra comprensión de lo que es el arte, aceptando que las obras artísticas pueden ya tener cualquier apariencia y seguir manteniendo la misma esencia.

Como ya se ha visto, con ninguna de las anteriores teorías artísticas podría explicarse por qué estas cajas son arte mientras que las cajas del supermercado no, no habiendo ninguna diferencia perceptual entre ellas. Es decir, en una época en la que la esencia del arte venía regida por la mímesis se podía establecer el criterio visual, perceptivo, como suficiente para determinar qué es arte. Lo que advirtió Danto es que este criterio se había agotado. La obra de Warhol mostraba que la esencia del arte no estaba a nivel perceptivo, sino intelectual. Dicha obra significaba, por tanto, la transformación del arte en filosofía, y de este modo suponía una completa liberación para el arte.

Hay que poner de manifiesto que Danto consideraba que había una estrecha relación entre el hecho de que el arte se volviera reflexivo y reivindicase la posibilidad de tener cualquier apariencia y el hecho de que la filosofía pudiera ponerse a reflexionar sobre el arte. Como él mismo dice, «sólo cuando quedó claro que cualquier cosa podía ser una obra de arte se pudo pensar el arte filosóficamente. Y fue allí donde se asentó la posibilidad de una verdadera filosofía general del arte» (Danto, 1999*a*: 36). Esto es, solo cuando el arte dejó de estar dominado por teorías ajenas a él que determinaban cuál era la forma correcta de hacer arte, la filosofía (o mejor dicho, los filósofos condicionados por las posibilidades históricas) podía plantearse también la esencia del arte independientemente de esas apariencias externas. La formulación de la pregunta

filosófica relativa a la naturaleza del arte no pudo ser formulada hasta que el arte adquirió una forma de conciencia elevada y precisamente ello estimuló también un nuevo nivel de conciencia filosófico.

Con ello, como afirma García Leal, se demuestra que la pregunta por la naturaleza del arte no es apropiada para el «discurso *del* arte, sino al discurso *sobre*el arte» (García Leal, 1999: 74). Esto implica una nueva interdependencia entre filosofía del arte e historia del arte al modo hegeliano: la aparición de la filosofía del arte solo fue posible una vez el arte dio con su esencia, lo cual hizo que el arte dejara de plantearse en qué consistía, para que comenzara a planteárselo la filosofía.

Podría pensarse que una vez el arte se ha emancipado está en condiciones de explicitar su propia definición, pero Danto sigue siendo deudor de Hegel y considera que quien tiene que procurar esta definición es la filosofía. Es más, el hecho de que exista tal filosofía significa un alivio para el arte, que puede ahora desentenderse también de esta tarea: «Habiéndolo traído a este nivel de conciencia, el arte no carga con la responsabilidad de su propia definición filosófica. Esto es tarea de los filósofos del arte» (Danto, 1999*a*: 57).[58] De hecho, aunque pueda decirse que en la práctica la teoría mimética ya había sido derrocada con la técnica cinematográfica o los *ready-mades* de Duchamp, no será hasta que se dé una explicación racional-filosófica cuando se pueda decir que el arte ha llegado a su final.

Esta es la razón por la que Danto pensó que era capaz de ofrecer una definición de arte válida para todos los tiempos y lugares. Seríauna definición filosófica que no correspondería a ningún movimiento o poética en particular, sino que se haría cargo de la esencia profunda del arte. Sin embargo, aunque nunca rechazó que fuera posible, Danto pronto abandonó la tarea de proponer una definición esencial completa.[59] Hay investigadores que han tratado de completar esta definición subrayando el papel de la belleza, como Costello (2004: 424-439), o del estilo, como Alcaraz (2015: 161). Por su parte, Danto se centró en las dos condiciones necesarias para que haya arte: ser (sobre) algo y encarnar su significado (Danto, 1996*a*: 285). Condiciones que remiten a Hegel, de igual manera que lo hace la conjunción de un esencialismo atemporal junto con un historicismo contextual (Hegel, 1975: 11).[60] Aunque no alcanzó la definición esencial, propuso condiciones válidas para todo el tiempo y lugar. La intemporalidad de estas condiciones estaba garantizada por el «fin del arte». A partir de ese momento, el arte se verá liberado de seguir buscando y se acabará la historia de esa búsqueda:

> El pensamiento de Hegel era que por un período de tiempo las energías de la historia coincidieron

> con las energías del arte, pero ahora la historia y el arte deben ir en direcciones diferentes, y aunque el arte podría continuar existiendo en lo que he denominado una forma posthistórica, de ninguna manera su existencia llevaría consigo algún significado histórico. Hoy en día, tal cosa es una tesis que difícilmente podría ser ponderada fuera de la estructura de una filosofía de la historia (Danto, 1986: 84).

Por la influencia de Hegel, el contexto histórico se presenta para Danto como una condición necesaria tanto para la existencia de las obras de arte como para su interpretación. La relación entre esencialismo e historicismo puede verse en kelly 1998: 30-43. Danto no está tratando de decir que no se vayan a producir más obras de arte o que las que se hagan ya no puedan ser buenas obras de arte, ni que lo histórico no afecte al arte, sino que su producción no vendrá determinada por una única narrativa o forma de comprender el arte. Y, como sabemos, este hecho no es baladí, teniendo en cuenta lo dicho sobre cómo la teoría determina la práctica artística. Por esta razón, tanto el contexto teórico como el histórico adquirirán cada vez más protagonismo, ya que es a través de ellos como accedemos a la obra. La prueba que Danto da de que la labor de juicio e interpretación puede llevarse a cabo en una era posthistórica es su propio trabajo de crítico de arte en *The Nation* desde 1984 hasta su fallecimiento. De hecho, Danto llegó a convertirse en un crítico muy valorado, no solo por el público, sino también por la crítica. En 1985 ganó el premio George Polk en la sección de crítica y en 1990 ganó el National Book Critics Circle Prize for Criticism con su libro *Encounters and Reflections: Art in the Historical Present*.

Como puede verse, esto es coherente con lo desarrollado en el tercer capítulo a propósito de la relación entre historia y narración: solo dentro de una comprensión narrativa de la historia, con principio y final, puede proclamarse el fin. Es decir, la afirmación del «fin del arte» es una oración narrativa histórica pero, como acabamos de ver, no necesariamente sustantivista, pues aunque pretende ser válida también en el futuro, su justificación está en la teoría filosófica esencialista. Danto no pretende afirmar únicamente que ha acabado una narrativa del arte, sino también que la constatación de un hecho de su presente le lleva a percatarse de la esencia del arte y a intentar ofrecer una definición atemporal del arte. Sustentado en el punto de vista hegeliano, considera que una vez se ha alcanzado un esclarecimiento del concepto y una vez el arte se ha emancipado de la filosofía, no puede volverse a un nuevo sometimiento.

Corresponde ver ahora de qué modo la crítica ha enfocado el fin del arte en Danto como el fin de una historia del arte (comprendida como un sometimiento del arte a la filosofía). Entre los autores que avalan esta lectura se encuentra Domínguez Hernández, quien señala que «la consideración hegeliana, según la

cual las barreras entre el arte y la filosofía no son ya las barreras de la reflexión, ha sido uno de los pilares de la propia filosofía del arte de Danto» (1996: 85). De todos modos, destaca que, aunque esta tesis sea hegeliana, el autor norteamericano la desarrolla de manera personal cuando especifica que esta transformación otorga al arte la libertad de la que siempre ha carecido.[61] Lo cual implica no solo que el arte se haya emancipado de la filosofía, sino que permite el inicio de una filosofía del arte capaz de dar cuenta de su esencia y ofrecer una definición atemporal del arte.

David Sobrevilla también muestra la influencia de Hegel en la tesis dantiana del «fin del arte», y la lee como la transformación del arte en filosofía. Sin embargo, se encarga de remarcar tres diferencias importantes entre los dos autores. En primer lugar, la distancia entre la idea maximalista del arte en Hegel frente a la consideración minimalista dantiana. En segundo lugar, muestra que la consideración hegeliana sobre el final de la historia se produce con el retorno del espíritu a sí mismo, mientras que parece que Danto establece una correlación entre el fin del arte y el fin de la historia. Por último, destaca que para el autor alemán el fin tiene un carácter negativo, y sin embargo supone lo contrario para el autor norteamericano (Sobrevilla, 2003: 392). Aunque estoy de acuerdo con su planteamiento, me parece necesario subrayar que Danto no identifica el «fin del arte» con el fin de la historia en general, sino que alude de manera precisa al fin de la historia del arte (y de un tipo de historia del arte muy concreto). Ni Hegel ni Danto sugieren que el «fin del arte», sea en el sentido que sea, suponga el fin de la historia, pues esta siempre permanece abierta.

También me gustaría poner de manifiesto otra diferencia, que radica en el peso que Danto otorga a los artistas en este proceso de «fin del arte». En la época contemporánea, los artistas han dejado el camino abierto para que la filosofía, la reflexión teórica, entre a formar parte de sus obras. Los artistas se convierten inevitablemente en teóricos, suscitando al mismo tiempo el interés de los filósofos académicos. El estadio histórico del arte finaliza cuando el propio arte se vuelve filosófico, cuando incorpora en la misma obra el saber sobre sí. Así lo ven también los propios artistas en esta misma época. En este sentido destaca notablemente la figura de Kosuth y su texto «El arte después de la filosofía» (1969), en el que afirma que la tarea que el arte de su tiempo tenía que llevar a cabo era la de investigar la propia naturaleza del arte.[62]

Aunque por los títulos de las obras pudiera parecer que Kosuth y Danto están diciendo cosas contrarias, en realidad están aludiendo al mismo fenómeno de reflexividad artística. En *Después del fin del arte*, Danto alude a este artista y reseña que pocos filósofos de su momento estaban preparados para hacer frente a

lo que él estaba mostrando. De este modo, resalta que fueron realmente los propios artistas los que forzaron los límites, tal y como afirma en el siguiente texto:

> La pregunta filosófica sobre la naturaleza del arte surgió dentro del arte cuando los artistas insistieron, presionaron contra los límites después de los límites y descubrieron que éstos cedían. Todos los artistas emblemáticos de los sesenta tuvieron una sensación vívida de los límites; cada uno de ellos trazado por una tácita definición filosófica del arte, y aquello que borraron nos ha dejado en la situación en la que nos encontramos hoy (1999*a*: 36).

Esta consideración sobre el sometimiento que la filosofía infligió al arte al definirla como mímesis nos lleva a la siguiente concepción del fin del arte: el fin del relato mimético y progresivo de la historia del arte.

En el siguiente apartado y dentro del propio relato progresivo de la historia del arte analizaré distintas etapas: la generación del relato con Vasari, la modificación modernista con el relato de Greenberg y la ruptura con el arte de Warhol. Se puede decir que estas teorías constituyen una particular filosofía de la historia del arte, tal y como el propio Danto la denomina en algunas ocasiones (Danto, 1999*a*: 20).

Fin del relato (moderno) de la historia del arte

En su libro *After the End of Art* (1997) Danto ofrece una nueva exposición del «fin del arte». Si en 1984 arrancaba su historia en la definición mimética de la filosofía platónica, ahora hace partir su narración del concepto progresivo de arte que se crea en la modernidad. Esto no supone contradicción con el anterior sentido, pero sí un desarrollo que merece un tratamiento independiente.

Como se ha visto en distintas ocasiones, para Danto, durante muchos siglos, las teorías del arte han ido cambiando y dirigiendo la práctica artística en un sentido o en otro. Por ello es necesario examinarlas y tratar de explicar la relación o influencia que han tenido sobre el arte a lo largo de la historia. Ciertamente, como ya se ha visto con la explicación del sometimiento de la filosofía platónica, su explicación de las distintas teorías no es exhaustiva; sin embargo, considero que uno de los aspectos más interesantes de su filosofía del arte es la denuncia del continuo intento de identificación del arte con una única teoría, definición, práctica, canon o estilo de la «época» en la que se produce la obra.

Es en *Después del fin del arte* donde Danto trata de mostrar que la historia del arte, por causa de la concepción mimética, se ha comprendido como un progreso hacia la perfección artística. Esta se nos ha contado como la única

narración válida de la historia del arte, pero ciertamente también se puede mirar atrás y llevar a cabo una relectura de la historia del arte incorporando aspectos que antes se habían dejado de lado.

Pese a que no hay duda de que la concepción mimética parte de la filosofía platónica, lo cierto es que no funda una etapa histórica. Influye en la que se denomina época clásica, pero aunque reaparezca en el Renacimiento, perderá fuerza tras la aparición del cristianismo. Danto es consciente de que en la tradición pictórica cristiana lo importante es el contenido que se quiere transmitir, más que el deseo de reflejar la realidad (lo cual reviste una dificultad grande si se tiene en cuenta la complejidad y abstracción de muchas realidades del cristianismo). Durante la Edad Media, el arte se sigue concibiendo en un sentido preferentemente artesanal, bien como el conocimiento de unas reglas dadas, bien como la construcción efectiva de algo.

La idea de mímesis que se retoma en el Renacimiento sí funda una etapa, y de hecho se convertirá en el relato legitimador de toda una cultura y de la propia historia del arte (Urquízar, 2012: 281-306). Por una parte, de esta etapa cabe destacar la aspiración a captar cada vez mejor la realidad. Esta aspiración se asimilará, además, al concepto de «bellas artes», lo cual ayudará a conceder una mayor autonomía y prestigio al arte. Por otro lado, sobre este concepto de arte se cimentará el estudio científico de la historia del arte, el cual se dedicará a establecer diferentes etapas según las diferencias y los avances técnicos de los distintos estilos a lo largo del tiempo. Pero la posibilidad de establecer las condiciones que dieron paso al nuevo concepto de arte y de la historia del arte también muestra que es posible prever un final para esta etapa. El hecho de que Danto pueda narrar la historia de las grandes narrativas muestra, por lo que ya se ha dicho anteriormente, que estas han llegado a su fin.

En este punto merece la pena resaltar que Danto alude en diversas ocasiones a Hans Belting ya que, en cierto modo, se apoya en sus investigaciones. En primer lugar, alude a su obra *Imagen y culto* (2009), en la que el historiador del arte hace un examen de la imagen antes de la era del arte. A Belting le interesa poner de manifiesto el diferente trato que recibían las imágenes sagradas antes de que se desarrollara el concepto de arte renacentista del que hoy somos deudores. A Danto le resulta muy interesante esta tesis, puesto que pone de manifiesto que, aunque existían imágenes artísticas, su tratamiento era completamente diferente, ya que eran veneradas pero no admiradas estéticamente. Tal y como explica el historiador del arte alemán, alrededor del 1400 entra en crisis la vieja concepción de la imagen y se da una nueva valoración al arte.[63] Este cambio, además, «se encuentra asociado a la idea del artista autónomo y a la discusión en torno al carácter artístico de su invención»

(Belting, 2009: 5).

Lo importante es que si se puede hacer un examen de las imágenes antes de la era del arte y mostrar la transformación que sufre este concepto, también queda legitimado hacer un análisis del arte después de que dicha era haya llegado a su fin.[64] Sin embargo, Danto también deja claro que, aunque se pueda examinar el concepto de imagen, no podemos hacer estrictamente ni una historia del arte medieval ni una crítica de arte de esas obras, puesto que no se hicieron para el goce estético (1999*a*: 81).[65] Además, Danto también se apoya en otra obra de Belting que, curiosamente, apareció el mismo año que su artículo «The End of Art» con un gran parecido tanto en el título como en el contenido: *The End of the History of Art?* (1987). En esta obra, Belting hace un gran hincapié en el papel que las narrativas, especialmente la que comienza con Vasari, han tenido en la historia del arte, y muestra que estas narrativas quedan agotadas marcando el fin de la historia del arte.

Como consecuencia, si se puede determinar el momento o los momentos en los que el arte asumió como algo propio la concepción mimética, se puede determinar también que esta concepción acabe, tanto porque dicha aspiración se ha conseguido (bien por medios como la fotografía, bien por obras como las *Brillo Box* de Warhol)como porque se pone de manifiesto que esa no es la única aspiración del arte (como ya había sido defendido por el modernismo y el arte de vanguardia).

A continuación veremos con más detenimiento esta etapa a través de tres hitos que Danto considera fundamentales en ella. Antes cabe señalar que aunque Danto defienda el «fin» de una era, de una forma de concebir la historia del arte, sigue hablando de «arte». Esto es así porque no podemos desprendernos de dicho concepto. El reto está en concebirlo de manera mucho más amplia de lo que el esquema moderno nos ha legado.

En su conocida obra *Vida de los mejores arquitectos, pintores y escultores italianos* (1550; 1568), Vasari realizó un estudio histórico en el que pretendía dar cuenta de los adelantos que se habían producido en arte a través del análisis biográfico de diversos artistas. Entre todos ellos resalta especialmente a Leonardo da Vinci como aquel que llega a la perfección pictórica. Más allá de si lo consiguió o no, lo importante es que para Vasari cada una de las aportaciones de los sucesivos artistas es una «mejora» (*miglioramiento*) que solo se había podido dar en esa época.[66] Con esas «mejoras» introducidas se refería, especialmente, a la invención de la perspectiva y a la exigencia de exactitud que llevaba consigo y que, a partir de entonces, cambiaría la manera de hacer arte.

No obstante, la obra de Vasari no solo describía el mejoramiento y los

adelantos técnicos, sino que supuso un cambio en la manera de concebir la historia del arte. Vasari sigue siendo deudor de la concepción mimética, pero la incorporación de la técnica es la que le permite concebir la historia del arte como la historia de un progreso en las técnicas artísticas. Esta idea de progreso se introducirá dentro de la propia historia del arte, que tenderá a dividir las etapas según la evolución técnico-artística que se ha dado en cada etapa y género. A partir del autor renacentista es muy común que se entienda el desarrollo histórico en términos ascensionales o, como más tarde se denominó, de «progreso indefinido».[67] Ahora bien, como apunta Yvars, el modelo vasariano todavía no tiene propiamente una intencionalidad científica, ya que es el modelo de la historia como *magistra vitae* (Yvars, 2004: 132-147).

En cualquier caso, la etapa que comienza con Vasari tiene dos peculiaridades novedosas respecto a la Antigüedad. La primera es la aspiración a captar cada vez mejor la realidad, unida a la idea de progreso artístico. Aquí puede verse la gran influencia que tuvo en este momento el trasvase de la teoría a la práctica y viceversa.[68] Esta aspiración va unida a la toma de conciencia de la autoría. Ambos elementos tienen como consecuencia una concepción progresiva del arte que, a su vez, influye en el desarrollo del componente histórico de este. Este conjunto de factores dio lugar al nacimiento de lo que hoy conocemos como «historia del arte»: una división de las etapas artísticas según unos cánones previamente establecidos (Belting, 1987: 65-94).

La segunda novedad de esta concepción del arte es que esta idea progresiva de la historia, que entiende que cada vez se perfecciona más la técnica y con ella se consigue un arte más perfecto, posibilita prever un final para el arte. De ahí que Danto pueda asegurar que esta concepción queda agotada en la época actual. Cabe mencionar que el intento de desechar la teoría mimética como la única explicación del proceso histórico del arte ya había sido realizado por autores tan relevantes como Florensky (1920) o Panofsky (1927). La teoría dantiana, por su parte, amplía el espectro de análisis, pues no solo analiza dicha teoría desde el punto de vista artístico, sino también desde el histórico y el filosófico. Además, las transformaciones acaecidas en el ámbito artístico muestran con mayor claridad las tesis dantianas, una ventaja de la que carecen los otros autores.

El segundo gran momento clave dentro del desarrollo de la historia del arte moderno es precisamente el modernismo.[69] Para poder analizar esta corriente, Danto lleva a cabo una interesante reflexión sobre lo moderno como distinto de lo antiguo y de lo contemporáneo. Lo moderno fue más allá del estilo y estableció una diferencia entre lo que se hacía antes y lo que se hacía o se hace «ahora». Fue una noción de estrategia, estilo y acción. En este sentido, comenta

Danto, implica una estructura histórica marcada por «el ascenso a un nuevo nivel de conciencia» (1999*a*: 30). Por tanto, no es una mera cuestión de marco temporal lo que lleva al cambio, y esto explica que no todo el arte de esa época se convirtiera en moderno. Finalmente, se asimiló demasiado a un estilo y quedó en el pasado:

> Así como «moderno» simplemente ha llegado a denotar un estilo y un período, y no tanto simplemente un *arte reciente*, «contemporáneo» ha llegado a designar algo más que simplemente el arte en el momento presente. En mi opinión designa menos un período que lo que pasa después de terminados los períodos de una narrativa maestra del arte y menos aún un estilo de arte que un estilo de utilizar estilos (Danto, 1999*a*: 32).

En efecto, «contemporáneo» es la denominación que utilizamos para hablar del arte que hacen nuestros coetáneos y que, por falta de perspectiva temporal, todavía no ha pasado la criba histórica. Danto reflexiona sobre estas categorías artísticas de forma temporal e histórica, por eso no se detiene en la idea de posmodernidad[70] y pasa directamente a hablar de nuestra época como posthistórica. La considera una época caracterizada por no regirse por una narrativa histórica que marque una dirección de ningún tipo. A diferencia de lo que sucedió durante la época de las grandes narrativas, ahora no hay una diferencia entre lo que es significativo para la historia y lo que no.

No se trata aquí de hacer un resumen de la historia del arte reciente, pero para poder comprender la ruptura del arte con la idea mimética y la concepción progresiva de la historia del arte, iré recorriendo, al hilo de la crítica dantiana, el repaso que Clement Greenberg hace de algunos aspectos y artistas de la etapa modernista que sirvan para comprender la narrativa de esa época (1993: 85-93).

Greenberg fue un crítico clave en la configuración de la historia del modernismo, al menos tal y como se entendió en el ámbito americano, y hay que tener en cuenta que Danto comprende y expone toda esta etapa, al modo como la configuró y la expuso él.

Danto comienza su relato explicando cómo las obras de los impresionistas y de todos aquellos que les siguieron fueron tildadas en su época como meras tomaduras de pelo o, en el mejor de los casos, como obras de escasa calidad realizadas por pintores de segunda. Esta consideración provenía del modo de comprender la historia del arte según el relato vasariano y solucionaba el complejo problema de cómo incluir estas obras dentro de él. La misma actitud se vuelve a encontrar con el arte que trató de romper con el modernismo, el que constituyó el posmodernismo. El arte posmoderno, que Danto suele considerar como un estilo propio, también provocó una crisis dentro de la historia del arte al no entrar ni siquiera dentro de los parámetros modernistas que ya se habían

interiorizado (Danto, 1999*a*: 82). Al mismo tiempo, también expone cómo el modelo expresivo o expresivista, que había cuestionado el modelo anterior, mostraba ahora que eran factibles nuevas posibilidades dentro del arte sin que supusiera un desarrollo progresivo. Los artistas modernistas pusieron mucho énfasis en que el arte presentaba, más que la realidad, el estado interior del artista. Pero este concepto de «expresión» rompe la estructura lineal de la historia, ya que no puede haber «progreso» en la expresión interior de los artistas.[71]

Pero como acabo de decir, la concepción y explicación del modernismo no está considerada en su complejidad, sino que Danto la recibe a través de la exposición de Greenberg, tal como ha denunciado Infante. Fernando Infante ha puesto de manifiesto el reduccionismo que supone comprender el modernismo solo desde Greenberg, pues la realidad artística fue mucho más compleja y el concepto de «pureza» no encaja del todo bien con toda la relación de los artistas con las artes aplicadas que se dio también en ese momento. En este texto puede verse cómo en la explicación del modernismo, Danto sigue principalmente la estela greenbergniana:

> El cambio desde el arte «premoderno» al arte de la modernidad, si seguimos a Greenberg, fue el cambio desde rasgos de pintura mimética a no mimética. [Lo que no significa] que la pintura tuviera que volverse no objetiva o abstracta, sino solamente que sus rasgos representacionales fueron secundarios en la modernidad, mientras que habían sido fundamentales en el arte premodernista [...]. Greenberg es el más grande narrador de la modernidad (Danto, 1999*a*: 30).

La tarea de Greenberg consistió en construir su relato alrededor del concepto de pureza, en el sentido en el que Kant utiliza el término en la *Crítica de la Razón Pura*. De la misma manera que Kant lo utiliza para hablar de una razón aplicada a sí misma, con el término «puro» el crítico estadounidense deseaba referirse a un arte aplicado a sí mismo.[72] Por eso Danto señala que, aunque seguimos dentro de la misma narrativa, esto supone un ascenso de nivel, una toma de conciencia y un aumento de reflexividad considerable. Dicha reflexividad supone un cambio de época, en el que los diferentes ámbitos del saber cuestionan los presupuestos de la modernidad. Sin embargo, en ningún campo las respuestas fueron tan fructíferas como en el caso del arte.[73]

Según el relato de Greenberg, el modernismo comienza con pintores como Manet o Cézanne,[74] quienes se preguntan de manera principal por las condiciones de posibilidad de la representación artística. La historia del modernismo sería así una búsqueda de lo esencial y una purificación genérica de todo lo que no fuera estrictamente esencial para el arte, así como la reflexión sobre lo que puede representarse y los medios para llevarlo a cabo:

> La modernidad marca un punto en el arte, antes del cual los pintores se dedicaban a la representación del mundo, pintando personas, paisajes, eventos históricos, tal como se les presentaban o hubieran presentado al ojo. Con la modernidad, las condiciones de la representación se vuelven centrales, de aquí que el arte, en cierto sentido se vuelve su propio tema (Danto, 1999*a*: 29).

Sin embargo, Greenberg no consigue romper del todo con los relatos legitimadores ya que, como acabo de mencionar, posee una definición de lo que debe ser la esencia de la pintura y desde ahí fundamenta la narrativa del modernismo. En su estudio se había concentrado principalmente en la pintura; por eso, cuando la pintura entró en crisis, la narrativa de Greenberg empezó a resquebrajarse:

> El punto es que Greenberg define una estructura narrativa que continúa naturalmente la narrativa vasariana, pero una en que la sustancia del arte lentamente se vuelve el sujeto del arte [...]. El modernismo llegó a su fin cuando el dilema reconocido por Greenberg entre obras de arte y meros objetos reales ya no pudo ser articulado por más tiempo en términos visuales, y cuando se volvió imperativo sustituir una estética materialista a favor de una estética del significado (Danto, 1999*a*: 94).

El deseo de purismo también está presente, según Danto, en cada uno de los manifiestos vanguardistas. Los experimentos de la vanguardia someten a examen la narrativa vasariana y la cuestionan hasta el final. Descubren el sometimiento que el concepto de representación mimética había infligido al arte y tratan de acabar con él. En este sentido, es normal que en esta época se dé un auge del abstraccionismo y del antirrepresentacionismo de todo tipo, pues la representación era considerada como una de las «herramientas» de poder con las que se había sometido al arte. Además, como he dicho más arriba, lo que Danto denominó como «vanguardia intratable» mostró con sus obras, deliberadamente no bellas o antiestéticas, que la noción de belleza clásica no era ya un elemento esencial para el arte.[75]

De la misma manera que he dicho del modernismo, también cabe decir que la vanguardia artística no es un bloque monolítico, sino que, precisamente, representa la mayor explosión de movimientos artísticos de la historia. No obstante, también es cierto que las vanguardias tienen muchos aspectos en común y una de sus características es haber intentado plasmar y recoger sus ideas artísticas a través de un manifiesto. A este respecto, Danto se percata de que los manifiestos supusieron el último intento de identificar la esencia del arte con un estilo particular:

> La profunda verdad del presente histórico, me parece, se vincula con el fin de la edad de los manifiestos; porque la premisa subyacente en los manifiestos del arte es filosóficamente indefendible. Un manifiesto singulariza el arte que él justifica como verdadero y único, como si el movimiento que expresa hubiera hecho un descubrimiento filosófico de qué es esencial en el arte.

> No obstante, el verdadero descubrimiento filosófico, creo, es que no hay un arte más verdadero que otro y que el arte no debe ser de una sola manera: todo arte es igualmente e indiferentemente arte (Danto, 1999*a*: 55).

Este fenómeno tiene dos consecuencias que merecen ponerse de manifiesto. Por un lado, como acabamos de ver, Danto se percata de que, a pesar de su carácter rompedor, reivindicativo e incluso violento en algunas ocasiones, los manifiestos de cada «ismo» representaban un nuevo intento de definición y legitimación del arte. Pero en este caso ya no por parte de la filosofía o de la crítica, sino por parte del propio arte. Por ejemplo, el abstraccionismo desea desvincular el arte del parecido físico con la realidad. Para ello, deja de lado la figuración a favor de la esencialización del arte, de irse desprendiendo de todo aquello que sea superfluo o que sea más propio de un técnico –la imitación– que de un artista –la creación–. Por tanto, en esta última etapa, la autoconciencia del arte deviene en una reflexividad que conduce al arte a desembarazarse de teorías heterónomas y a buscar él mismo su propia esencia a través de la práctica artística.

Aunque deseaban acabar con todas las imposiciones estéticas tradicionales, los vanguardistas reivindicaban el arte que ellos hacían como el verdadero arte, dejando fuera del concepto de arte todo lo que no tuviera que ver con su manera de enfocarlo. Por esta razón, el «fin del arte» significa también el fin de cierta narrativa que se ha desplegado en la historia del arte durante siglos, y que llega a su fin al liberarse de los conflictos inevitables en la edad de los manifiestos (Danto, 1999*a*: 58). El único vanguardista que se salva del intento de circunscribir el arte en una definición, justificando así su obra, es Duchamp. Danto le tendrá mucho respeto y siempre aludirá a él como el primero que enfrentó al arte con la realidad, aunque consideraba que posiblemente lo hizo demasiado pronto como para poder ser comprendido. Por esta razón, en el siguiente epígrafe hablaré de él como una figura imprescindible en el análisis de los artistas que acabaron con el relato mimético y progresivo del arte.

Así pues, con este examen del progreso de la narrativa de la historia del arte en la época modernista, Danto trata de mostrar cómo se ha ido problematizando cada vez más la cuestión de la definición del arte. De hecho, en la interpretación que hace Danto de la narrativa que hemos presentado, queda destacado cómo la historia del arte reciente ya no avanza según reglas representacionales, sino «más bien en términos de representaciones filosóficas cada vez más adecuadas de la naturaleza del arte» (Danto, 1999*a*: 84). Asimismo, tal y como sugiere Doorman en su análisis sobre la consideración del progreso en el arte de vanguardia, la sustitución frenética que se dio en esta época de un movimiento por otro conlleva una percepción más acelerada del tiempo que lleva a una radicalización

del presente, y que puede conducir incluso a poner en duda la concepción progresiva del arte.[76]

Además, aunque Danto no lo afronte directamente, hay otro aspecto que está latiendo en su análisis. Las discusiones concebidas en el seno de la vanguardia y su rechazo al arte tradicional generaron una querella parecida a la acontecida entre los *anciens et modernes*. De hecho, como ocurrió entonces, dicha batalla también generó una percepción de cambio de época y proporcionó la ocasión para que se comenzara a hablar de «posmodernismo».

Sea como fuere, tras las vanguardias las nuevas corrientes artísticas ya no se rigen por las mismas reglas, por los criterios miméticos que hasta entonces se concebían como máximas de la creación e interpretación. Greenberg no vio el cambio que planteaba el pop; lo consideró como un progreso más dentro de su narrativa, pero no se dio cuenta de la novedad que suponía. De hecho, Greenberg fue bastante pesimista con el desarrollo del *pop art*, pues mantenía su mirada puesta solo en la pintura y es cierto que no desarrolló muchas novedades en este ámbito. Precisamente se necesitaba una mirada más amplia para ver las novedades que traía, tal como fue la de Danto.

Muchas veces se le ha preguntado a Danto por qué considera que el fin del arte llega con Warhol[77] y no con Duchamp, cuando este es el artista que más cuestiona la estética tradicional y más influye en todos los artistas del siglo XX. Danto no menosprecia el trabajo y la influencia del artista francés, así como tampoco olvida la influencia que tuvieron otros artistas a la hora de «acabar» con este relato, como Joseph Beuys, Joseph Kosuth o John Cage.[78] Pese a su importancia, me centraré en los dos que dan nombre al epígrafe, pues es a los que el autor norteamericano da más importancia. Danto considera incluso que podría decirse que el mundo del arte no habría estado preparado para aceptar la obra de Warhol si no hubiera sido por el trabajo previo de Duchamp. Como él mismo dijo: «Duchamp era la figura central de la irreverencia provocativa: él fue quien impulsó la revuelta dadaísta y quien desencadenó el ataque contra los límites que definían el arte moderno» (Danto, 2011: 52).

Efectivamente, la imagen que se tiene hoy de Duchamp es la de un artista rompedor y revolucionario. Aunque su vida se caracterizó por la discreción, la realidad es que Duchamp no solo se propuso rebelarse contra el arte, sino contra todo lo establecido. Una de las primeras cosas contra las que se enfrentó Duchamp fue algo tan convencional como la medida de longitud. Mediante la inocente acción de dejar caer tres hilos de un metro, cada uno sobre un lienzo que posteriormente enmarcó, estaba creando su propia medida de longitud. Cada uno de esos hilos de algodón cayó de una manera diferente, por lo que obtuvo

tres versiones de una medida estándar. Además de desafiar al sistema, con *Trois stoppages étalon* estaba dejando que el azar constituyera parte de la obra, de forma que fuera al mismo tiempo una defensa de la libertad artística y una ironización sobre el papel del propio artista.

Este mismo espíritu le llevó en 1916 a formar parte de la famosa Sociedad de Artistas Independientes, que contaba entonces con revolucionarios y anarquistas como Robert Henri o George Bellows. Los salones que esta sociedad organizaba pedían como único requisito para exponer pagar una pequeña cuota y presentar una obra. Acatando esas mismas prescripciones, pero con la intención de probar la flexibilidad de sus amigos, Duchamp presentó en la edición de 1917 su famosa *Fuente* bajo el pseudónimo de R. Mutt. El urinario invertido produjo tal desconcierto y escándalo que nunca llegó a exponerse en ese salón, provocando así una ruptura en el círculo de amigos.

A pesar de esta ruptura, y de la escasa obra que nos ha legado Duchamp, los *ready-mades* revolucionaron el panorama artístico del siglo XX, puesto que dieron lugar a un cambio en el concepto de obra y ampliaron la pregunta acerca de cuáles eran las condiciones y características necesarias para denominar obra de arte a un objeto cualquiera. Los objetos que componen los *ready-mades* son sencillos, cotidianos, industriales y sin notables características estéticas. Tan lejos estaban de lo que se había producido hasta entonces que fueron considerados obras, si no antiartísticas, al menos sí antiestéticas (Duchamp, 2012: 237). Pero lo importante de estas obras es que pusieron en duda qué es el arte mismo, haciendo saltar el relato vasariano, la concepción mimética del arte, el papel del gusto e incluso la narrativa modernista de Greenberg:

> El éxito *ontológico* de la obra de Duchamp, consistente en un arte que triunfa ante la ausencia o el desuso de consideraciones sobre el gusto, demuestra que la estética no es, de hecho, una propiedad esencial o definitoria del arte. Esto no solamente puso fin a la era del modernismo, sino a todo el proyecto histórico que caracterizó al modernismo, esto es, por buscar distinguir lo esencial de las cualidades accidentales del arte, para «purificarlo», hablando alquímicamente, de las contaminaciones de la representación, la ilusión y cosas semejantes (Danto, 1999*a*: 126).

Lo propio de la técnica del *ready-made* es elegir un objeto sin tener en cuenta sus cualidades estéticas. La elección y reconversión suponen despojarlo de su función práctica. La pieza es así deconstruida por el artista y convertida en una obra de arte. Aquí está el punto decisivo, puesto que podemos seguir hablando de arte sin hablar de estética. El problema al que ya nos enfrenta el *ready-made* es el de cómo juzgar una obra artística que no se distingue en apariencia de un objeto real. Las obras *Fontaine, Trébuchet* o *In Advance of the Broken Arm* son objetos reales desfuncionalizados que por sí mismos llegaban al extremo de cuestionar por qué eran arte. Para poder responder a esa pregunta había que

realizar una distinción entre el arte y la realidad.[79] ¿Por qué entonces, a pesar de que es el primero en plantear el problema crucial, no comienza Danto con Duchamp su reflexión sobre el «fin del arte»? Teniendo en cuenta algunas consideraciones aisladas de Danto, pueden aventurarse algunas respuestas. En primer lugar, se podría responder que, pese a la influencia que Duchamp tuvo entre los artistas, pasó bastante tiempo hasta que el mundo intelectual y filosófico tuviera perspectiva suficiente para poder apreciar su obra, como vimos que le sucedió también a Kosuth. No sucedió, sin embargo, así con Warhol, que sí se hizo popular rápidamente y despertó el interés filosófico de Danto. Por otro lado, hay que matizar que la pregunta fundamental para Danto no es solo por qué esto es una obra de arte, sino por qué esta es una obra de arte mientras que la otra no. En este sentido, aunque Duchamp es un paso imprescindible en la historia de la toma de conciencia, Warhol llevó la cuestión a una fase superior.[80]Por último, curiosamente, Danto también destaca el hecho de que Duchamp afirmara que no todo podía ser un *ready-made*, mientras que dentro del *pop art* no había restricciones (Danto, 2011: 87).

Generalmente, Danto alude siempre a la *Brillo Box* como el emblema de su filosofía porque, como él afirmó, fue la obra que despertó su interés por las relaciones entre arte y filosofía.[81] Sin embargo, no es la única que haría de Warhol un artista digno de ser considerado filosóficamente.

En su libro sobre el artista de Pittsburgh, Danto comienza explicando el significado y la importancia de la exposición que realizó en el escaparate del centro comercial Bonwit Teller de Nueva York en abril de 1961. Esta exposición se instaló en los escaparates de la galería comercial, sirviendo casi de decorado a unos maniquíes que vendían ropa femenina. Las obras, además, estaban inspiradas en anuncios comerciales, lo cual no llevaba a sospechar que se tratara de obras de arte. Danto considera que dicha exposición marcó un antes y un después: lo que ahí se expuso como arte elevado –objetos de la cotidianidad estadounidense tales como reproducciones ampliadas de anuncios o retratos de superhéroes– transformó el arte y su mundo a todos los niveles.

El deseo de acabar con la distinción entre arte popular y arte elevado fue una marca común del *pop art*.[82] Artistas como Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Jim Die, Tom Wesselman o James Rosenquist llevaron a cabo toda una transfiguración de la vida cotidiana que la gente podía comprender como obras de arte,[83] pero ninguno consiguió lo que Warhol. No solo a nivel mediático, sino también artístico, pues él llegó a representar como nadie los valores de una época y una sociedad. Danto considera que, con su obra, Warhol llega a crear «una imagen icónica de lo que significaba la vida» (Danto, 2011: 26), así como

de lo que significa el ser humano en ese momento: «Somos el tipo de gente que busca el tipo de felicidad que, según nos prometen los anuncios, podemos conseguir de forma rápida y barata» (Danto, 2011: 38).

La segunda exposición a la que Danto dedica un análisis detallado es la realizada en la galería Stable en 1964, en la que se expusieron las *Brillo Box*. Las *Cajas Brillo* son, para Danto, las que llevan el arte a su autoconciencia al plantear, con medios puramente artísticos, la cuestión de la naturaleza del arte. Por ello, Danto considera que Warhol hace con su obra las preguntas adecuadas sobre la diferencia entre el arte y la realidad que han estado presentes a lo largo de toda la historia del arte.

La transformación que consigue Warhol viene dada, en primer lugar, porque replantea la pregunta «¿qué es arte?» de una forma muy concreta: «¿Qué diferencia hay entre dos cosas, exactamente iguales, una de las cuales es arte y la otra no?» (Danto, 2011: 145). La distancia entre el arte y la vida desaparece con Warhol, cuya obra puede verse como un elogio y canto al estilo de vida estadounidense. El deseo de acabar con la concepción del arte como algo elevado y separado de la vida está muy presente en el arte de los años sesenta; no es exclusivo de Warhol. A este respecto, Danto también ha señalado con entusiasmo cómo el Fluxus es el mayor intento de «salvar la brecha entre el arte y la vida» (2005*b*: 58). Lo mismo vuelve a decir en *Andy Warhol* (2011: 53). Pero, además, la obra de Warhol no solo hace preguntas, sino que da respuestas, pues nos invita a considerar que todo puede ser susceptible de convertirse en obra de arte y nos hace reflexionar sobre la condición de conceptos como artista, reproducción, autenticidad, belleza o fama.[84] Respecto a esta obra en concreto, Danto afirma que consiguió cambiar el concepto de arte:

> Su obra indujo una transformación tan profunda en la filosofía del arte que ya no era posible pensar en el arte del mismo modo que unos años antes. Podríamos decir que indujo una profunda discontinuidad en la historia del arte, al eliminar de la concepción del arte gran parte de lo que se identificaba con su esencia (Danto, 2011: 69-70).

Sin embargo, Danto no limita la aportación de Warhol a esta obra. En este mismo sentido alude también a otras imágenes que acabaron siendo icónicas de este autor. Por ejemplo se refiere a la lata de sopa *Campbell's*, expuesta en forma de serigrafía, como aquella que «invalidó, por ser insuficientemente general, todo el canon de la estética filosófica, y al mismo tiempo definió su época» (Danto, 2011: 59). También expone que, con la representación de muertes, accidentes de tráfico o imágenes de sillas eléctricas, Warhol consigue que empecemos a pensar sobre lo que vemos representado a diario en los medios de comunicación. A este respecto debe tenerse en cuenta que la mayoría de los

retratos de celebridades que llevó a cabo están extraídos de imágenes de la prensa. De alguna manera, Warhol extraía esas imágenes del mundo de la prensa y las devolvía al mundo del arte. Por último, se refiere a su obra fílmica: su documental *Empire* también supone una muestra de su reflexividad filosófica. Este documental se caracteriza especialmente porque no ocurre nada en él. El largometraje, de 485 minutos, no muestra más que la imagen fija del *Empire State Building*, pero en realidad supone una reflexión sobre el tiempo, ya que sin referencia de movimiento no es posible medirlo o, dicho al modo dantiano, aporta de nuevo una paradoja al ofrecer una imagen en movimiento sin mostrar el movimiento (Danto, 1999*c*: 66).[85]

Además de transformar la filosofía del arte, Andy Warhol transformó el proceso creativo, el concepto de artista, del arte y, en cierto sentido, la propia sociedad. Transformó el proceso creativo artístico, acercándolo más a la fabricación mecánica y técnica, a la producción en masa e impersonal. No hay que olvidar el nombre que otorgó a su estudio: The Factory. Por otro lado, como dice Danto, también «reinventó el concepto de artista, otorgándole la libertad de utilizar cualquier medio. Hasta los artistas más creativos llevaban vidas artísticamente convencionales en comparación con él» (Danto, 2011: 127).

Sin embargo, el arte pop no se limitó a cambiar el mundo del arte y de la filosofía del arte, sino que sus influencias provocaron transformaciones a nivel social. Esto es así porque los artistas pop no trataron de incluir elementos pop en el arte elevado, sino de convertir todos los elementos cotidianos en arte, elevando así la vida cotidiana:

> Pienso que el arte pop también transfiguró en arte lo que todos conocemos: los objetos e iconos de una experiencia cultural común, en el repertorio común de la mente del grupo en el momento actual de la historia [...]. El arte pop significó el fin del arte y lo que los artistas debían hacer después del fin del arte es también difícil de decir, pero era al menos una posibilidad para que el arte, también, pudiera ser alistado al servicio de la humanidad (Danto, 1999*a*: 143).[86]

Frente al arte abstracto, preocupado por el medio del arte y con un discurso demasiado abstracto para el público medio, el «pop se puso contra el arte como totalidad a favor de la vida real» (Danto, 1999*a*: 144). De esta forma, el arte pop mostraba que el arte no es un ámbito separado de otras esferas de la vida. O dicho de forma más radical, que no hay distinción entre arte y vida.

A veces se menciona que Warhol predijo que en la sociedad democrática de masas todo el mundo tendría sus quince minutos de gloria. Esta afirmación no quería ser solo una profecía, sino una declaración de intenciones: todo el mundo podría hacer arte. De ahí que, aunque fuera una frase aplaudida por muchos, a su vez también se denunció como la estocada final al arte, ya que suponía que este

no era una actividad reservada a unos pocos, sino accesible a todo el mundo. A este respecto, Doorman también afirma que, junto con la aceleración temporal, el deseo de ruptura constante y el aumento reflexivo, la disolución entre arte alto y bajo supuso el fin de la vanguardia artística.[87]

Así pues, cuando Danto se refiere al fin de la vanguardia no solo está tomándola como un periodo concreto, sino que está hablando del fin de la historia del arte en cuanto que narración progresiva del arte. Supone esta la última fase del fin del relato de la historia del arte que he analizado en este epígrafe.

Hemos visto con anterioridad que se puede entender la tesis dantiana como una tesis historiográfica, pues supone una reflexión sobre cómo se ha narrado la historia del arte y una afirmación de que ya no se volverá a hacer de esa manera. Cuando «el arte mismo se planteó la verdadera forma del problema filosófico, esto es, la cuestión de la diferencia entre las obras de arte y los objetos reales, la historia terminó» (Danto, 1999*a*: 127). Ya no había lugar para la consideración mimética, ya no había lugar para una consideración de la historia del arte progresiva y lineal. Ya no había una narrativa que determinase cómo debían ser las obras de arte, y por esa razón «la historia del arte, estructurada narrativamente, había llegado a su final» (Danto, 1999*a*: 139).

Sin embargo, Bacharach presenta a este respecto un dilema importante. Haciéndose eco de las discusiones, expone lo siguiente: cómo es compatible afirmar que se ha finalizado la historia del arte con que siga habiendo arte, si este necesita el contexto históricoartístico para existir y ser comprendido.[88] A este respecto, Bacharach expone tres objeciones a esta problemática que nos ayudan a resumir todo lo visto: la primera es que, aunque haya acabado la historia del arte, no han acabado los contextos histórico-artísticos que posibilitan que siga habiendo arte. En segundo lugar, sigue habiendo contextos histórico-artísticos, pero no servirán para construir una narrativa, pues aunque pudiera parecerlo, no son interdependientes. La última manera de solventar la problemática sería afirmar que el arte no necesita la historia para existir, pero esto, tal y como se ha visto a lo largo del capítulo, no es posible.

La historia es una condición necesaria sin la cual no puede darse el arte. La historia, así como la teoría y la práctica, constituyen el «mundo del arte». Nuestro mundo artístico actual permite cualquier tipo de obra, sin legitimar un tipo específico de arte. Hay que decir que, aunque Danto hable del fin de la historia del arte, no pasa en ningún momento a defender posturas posmodernas relativistas, ni nunca asume una postura de superioridad con respecto a la ciencia histórica para decirle qué ha de hacer. Tampoco defiende, más bien al contrario,

las teorías de la corriente del *New Art History*, que ponen el acento en los estudios coloniales, poscoloniales y multiculturales, así como las investigaciones en torno a cuestiones de género o con cualquier otro aspecto político (Danto, 2013*a*: 137-139). Así como tampoco manifiesta ningún interés por los *Visual Studies*, *Cultural Studies* o *Media Studies*, que se centrarían en analizar los problemas desde el estudio de las imágenes o la crítica cultural.

Danto se centra en la Historia del Arte con mayúscula. A este respecto resulta interesante considerar que en el mundo de la historia del arte ya había habido autores que habían defendido que pudiera hablarse del final de la historia del arte, aunque ninguno de ellos pensara que ese momento había llegado. Entre estos autores, con los que Danto dialoga, destacan H. Wölfflin, H. Belting, H. Fischer o Charles van Doren. Wölfflin, el primero, había tratado de romper con la comprensión progresiva del arte, mostrando que, en realidad, el arte trata de formas distintas, ni mejores ni más grandes, y que solo empezó a creerse que el arte evolucionaba cuando se pasó del estilo lineal, en el que la representación y la cosa son idénticas al estilo pictórico, a aquel en el que lo representado se aleja de la cosa y se acerca a la subjetividad (Wölfflin, 1936: 29).

Para Belting el fin se refiere claramente al fin de la historia del arte, entendida también como una historia lineal y progresiva. El arte ya no parecía tener una historia con un desarrollo progresivo, por lo que la pregunta que Danto se hace con Belting es: ¿cómo puede haber una historia del arte del presente, si falta una condición que marque la meta? Belting explica que para muchos el vanguardismo no suponía un rechazo, siempre y cuando se pudiese seguir contando su historia dentro de la historia del arte como movimientos que se suceden unos a otros. Sin embargo, esto no podía extenderse mucho tiempo:

> Como el vanguardismo fue juzgado sobre todo por su innovación formal, la saga de la evolución estilística parecía ofrecer más o menos un paradigma de historiografía del arte universal. La tentación obvia era escribir una historia ininterrumpida del arte de vanguardia desde los inicios de las actividades artísticas hasta el presente, negando así que las fracturas producidas hubieran podido amenazar de alguna manera la imaginaria continuidad del arte eterno. Fue sólo con la crisis de la Vanguardia y la pérdida de confianza en la continuidad racional cuando semejante programa de escritura de la historia del arte fue privado de su soporte más necesario por la experiencia artística contemporánea (Belting, 1987: 15).

Lo que manifiesta este texto es el esfuerzo que llevaron a cabo los historiadores por seguir contando un proceso de ruptura bajo los mismos patrones que había seguido la historia del arte. En el momento en el que se toma conciencia de que el arte no va a continuar progresando, que ya no va a haber más historia progresiva, la historia del arte como ciencia queda colapsada. Solo puede emitir balbuceos, pero no establecer una cronología o unas características

estilísticas, lo que lleva a afirmar que el arte contemporáneo es incomprensible.

Otro autor que también ha hablado del fin de la historia del arte es el denominado por sí mismo teórico del arte sociológico, Hervé Fischer. Según este autor, la vanguardia mostró que el concepto de progreso, y con él el de historia, era un producto creado en la modernidad, con el que además se podía justificar todo tipo de actividades:

> El análisis de la concepción vanguardista de la historia nos habría permitido dilucidar este concepto de historia, tan importante en nuestros días que todo y todos hacen referencia a él como lugar de inscripción obligatoria del sentido de cada cosa. Al inventar este concepto en el siglo XIX, el Occidente imperialista ha encontrado cómo justificar sus empresas colonialistas en los países *retrasados*. ¿No se trataba de ayudar a estos pueblos a subsanar el retraso aportándoles nuestro progreso? (Fischer, 1981: 89).

Por su parte, Charles van Doren, en su escrito «The Problem of Progress in the Fine Arts», de 1967, ya ponía en cuestión la concepción progresiva de la historia del arte y hacía una recopilación de autores, artistas o teóricos que habían puesto en duda esta tesis en los últimos tiempos.[89] Es interesante reparar en la paradoja que supone que tantos historiadores no hayan estado de acuerdo con la concepción de progreso artístico y, sin embargo, se haya tardado tanto tiempo en ponerla en entredicho. Después de Danto, son cada vez más los que admiten este punto. Aunque todavía se encuentre mucha resistencia entre los historiadores del arte a aceptar estas tesis, algunos han intentado trabajar por renovar la disciplina y mostrar la importancia de la historia del arte para establecer los vínculos con la historia de las ideas estéticas.[90] A este respecto, merece la pena resaltar la excelente obra de Olga Hazan *El mito del progreso artístico* (2010), así como el libro de Vicente Jarque *Historia, progreso y arte contemporáneo* (2010) y el del recién aludido Doorman, *Art in Progress. A Philosophical Response to the End of the Avant-Garde* (2003).

Una vez vista esta segunda concepción del fin, paso a la última manera en la que Danto ha trabajado sobre el fin del arte: el fin del arte no solo alude al fin de una etapa, sino al comienzo de otra. Y él se empeñó profundamente en mostrar qué repercusión tiene eso y qué significa el fin como paso a la época que denomina posthistórica.

Fin como comienzo de la época posthistórica

Para el filósofo norteamericano, el arte de su tiempo es una prueba patente de lo que Hegel había profetizado. La idea de que el «fin del arte» instauraba una nueva época ya había sido señalada en «The End of Art». Al final de este

artículo ejemplificaba de dos maneras lo que podía suponer el fin de «la era del arte». En primer lugar, evocaba la teología de Joaquín de Fiore para explicar cómo aunque la Edad del Padre finalizaba con el nacimiento del Hijo, y la Edad del Hijo con la Edad del Espíritu Santo, ninguna de las anteriores épocas desaparecían históricamente.[91] En segundo lugar, por supuesto, recurre a la filosofía hegeliana para justificar desde ella cómo las energías de la historia habían coincidido durante un tiempo con las del arte y ahora ambos caminos se habían disociado. Esta disociación implica que el arte ya no va a estar movido y dirigido por la historia como lo estuvo antaño.[92] En el anterior epígrafe también he mencionado que Danto se apoya en Belting. El filósofo norteamericano se basa en él para explicar que de igual manera que el cambio de consideración del arte a partir del Renacimiento fundó una nueva era, la «era del arte», los cambios producidos en el siglo XX muestran el fin de esa era. Puesto que tanto antes como después seguirá habiendo arte, a Danto le interesa ver cómo se debe comprender el arte en esta época posthistórica.

La idea de arte posthistórico se encuentra ampliamente desarrollada en *After the End of Art*. En esta obra extrae todas las consecuencias de la tesis del «fin del arte» y expone cuáles son las condiciones de un arte que ya no está sometido a leyes históricas o filosóficas. De nuevo vuelve a ponerse de relieve la relación del fin del arte con la consideración sobre la historia del arte, pues Danto se preocupa por preguntarse cómo puede entenderse el arte después de haber llegado a su final:

> El período posthistórico está marcado por la separación de los caminos entre la filosofía y el arte, lo que significa que la crítica de arte en el periodo posthistórico debe ser tan pluralista como el mismo arte posthistórico. Es absolutamente sorprendente que esa periodización tripartita corresponda, casi perturbadoramente, al estupendo relato político de Hegel, en el cual, primero, uno era libre, después solo algunos eran libres, finalmente, en nuestra propia era, todos somos libres. En nuestra narrativa, al principio solo la mimesis era arte, después varias cosas fueron arte pero cada una trató de extinguir a sus competidoras, y finalmente, se volvió claro que no hay constreñimientos filosóficos o estilísticos (Danto, 1999*a*: 67).

La libertad a la que alude es paralela a la libertad del arte, que ya no se verá sometido a ningún condicionamiento heterónomo. Danto puede narrar lo que ha sido la historia del arte porque ya ha acabado. Su mirada es la mirada retrospectiva que detecta dónde se acaba la trama que daba unión a la narración. Esto significa que no afirma solo que acaba una narrativa más del arte, una etapa que puede ser superada, sino que Danto apunta más bien a una toma de conciencia del arte y sobre el arte que difícilmente pueda volver atrás. Con la liberación de los sometimientos del arte se ha alcanzado una clarificación acerca del concepto de arte que ya no podrá retroceder.

Por tanto, no se trata de una propuesta de ruptura con todas las narrativas porque sí. Lo que Danto intenta poner de manifiesto es que la marca histórica del presente consiste precisamente en que «no hay ninguna narrativa maestra aplicable» (Danto, 1999*a*: 120). Y esto significa, a su vez, que aunque aparezcan nuevas narrativas, ninguna se alzará de forma hegemónica, ni se creerá que tienen un rumbo teleológico fijado (característica principal de las oraciones narrativas). Por ello, puede afirmar que nunca propuso el fin del arte «como un juicio crítico, sino como un juicio histórico objetivo. La estructura de comienzos y finalizaciones, que casi define la representación histórica construida narrativamente, es difícil de aplicar incluso en retrospectiva» (Danto, 1999*a*: 46). Por esta razón, como dice Snyder, la identidad narrativa que había sido propia de la historia del arte se termina con la comprensión autofilosófica del arte (2010: 115). En cualquier caso, el hecho del fin es considerado por Danto como la mejor de las noticias, puesto que tiene como consecuencia la apertura de un periodo libre y plural.[93]

Una de las características que se derivan de la falta de una narrativa maestra es que ya no puede haber eventos que queden fuera de la narrativa, que queden en el «linde» de la historia. Con esta expresión hegeliana lo que pretende decir es que durante mucho tiempo ha habido hechos, movimientos, pintores, obras que sucedieron pero que no se consideraron significativos dentro de la narración histórica. Dicho con sus palabras, «sucedió, pero no fue significativo como parte del progreso» (Danto, 1999*a*: 31).

La época posthistórica implica que el arte ya no está regido por la historia, por su fuerza progresiva y unificadora, como lo estuvo antaño. El hecho de que el arte estuviera circunscrito en una narración histórica implica, como se vio en el capítulo tercero, que no todos los elementos pudieran formar parte de su historia, sino solo los más significativos. Una vez se ha acabado esa narrativa histórica, una vez se ha dado paso a la época posthistórica, cabe atender a todos los elementos que quedaban en los lindes.

Hay que señalar que, de la misma forma que ocurría en el desarrollo de la historia universal que relata Hegel, en ocasiones se habla de ellas, pero tal y como se expuso en «El despliegue histórico del arte», siempre representan formas primigenias y desmesuradas del espíritu que carecen de relevancia en la actualidad. En este punto se puede hacer mención a toda la práctica artística realizada en África, China o India, que no ha sido considerada o, al menos, raramente tenida en cuenta, en las narraciones históricas del arte realizadas en la tradición occidental, aunque se tratara de historias del arte universal. Tal y como explica Danto, solo el interés de los artistas modernistas por las creaciones africanas o japonesas, y la incorporación de estos estilos a sus propias obras,

condujo a tenerlas en cuenta.

De hecho, el interés por el arte africano que despertó el modernismo produjo un traslado de sus piezas, que dejaron los museos de historia natural para pasar a las galerías y los museos de arte. Danto alude a actitudes concretas, como la de Roger Fry frente a la exposición *Negro Sculpture at the Chelsea Book Club*, que condujeron a eliminar la distinción entre arte moderno y primitivo (Flam, 2003). Más importante todavía a este respecto es el análisis del acercamiento de Picasso al arte africano, pues pudo apreciarlo gracias a que se liberó de los prejuicios de la tradición pictórica europea, y así descubrió que «conocidos o no, los tallistas de África eran artistas y que para ellos la grandeza artística era posible, no simplemente en el seno de sus propias tradiciones, sino comparados con los máximos niveles artísticos existentes» (Danto, 2003*c*: 98).[94]

A este respecto también es interesante que Danto ponga de manifiesto que, del mismo modo que la pintura había sido el género que más había ayudado a la narrativa de la historia del arte, ahora dejaba de ocupar un lugar privilegiado. En la era posthistórica, la pintura había perdido su posición aventajada. Pero que la pintura ya no fuera la clave no implicaba que otra cosa fuera a ocupar ese lugar:

> La pintura ya no era el vehículo principal del desarrollo histórico, era ahora uno de los medios posibles dentro de la diversidad de medios y prácticas que definían al mundo del arte, que incluía instalaciones, performances, vídeos, computadoras y varios medios combinados, sin mencionar trabajos en la tierra o pintura sobre el cuerpo, lo que yo llamo «arte objetual», y una gran cantidad de arte que anteriormente había sido estigmatizado como artesanía en forma denigrante (Danto, 1999*a*: 148).[95]

Por tanto, se puede afirmar que hoy todas las opciones artísticas son válidas y que no existen más coerciones al artista que las que él mismo se quiera imponer. Por esta razón, «decir que la historia terminó es decir que ya no existe un linde de la historia para que las obras de arte queden fuera de ella. Todo es posible. Todo puede ser arte» (Danto, 1999*a*: 127). Ahora bien, siempre que en Danto se haga una afirmación de este tipo es importante señalar su contrapunto, pues el hecho de que todo pueda ser arte no implica que todo lo sea. A este respecto afirma: «Sigue siendo cierto que las obras de arte constituyen una serie limitada de objetos. La diferencia es que no resulta tan fácil identificarlos como tales» (2005*b*: 54). Esto implica que, lógicamente, no se puede decir que la pintura vaya a desaparecer, ni tampoco que no puedan darse el estilo realista o hiperrealista. Convivirán pacíficamente junto con la fotografía abstracta, las *performances* radicales y las instalaciones audiovisuales. No solo eso, sino que los propios artistas realizarán obras de diverso tipo, en las que, por ejemplo, podrán tanto servirse del ilusionismo de la perspectiva como revisitarlo en una

muestra de *Street art*. De este modo queda de manifiesto la transformación, ampliación y democratización que ha sufrido el concepto de arte.

Aunque para muchos la idea de que todo pueda ser «convertido» en arte es suficiente para poner el grito en el cielo, Inmaculada Murcia la ha considerado como una muestra de la filiación de Danto a la estética tradicional. Opina que, aunque Danto quiera acabar con los metarrelatos del arte, el hecho de defender que para convertirse en arte las obras deben sufrir un proceso de «transfiguración» muestra que también en esta teoría las obras de arte siguen manteniendo una distancia cuasisagrada con la realidad. A través de la transfiguración, la obra adquiere el carácter aurático del que hablaba Benjamin, que nos conduce a seguir relacionándonos con ella a la manera tradicional.[96] Sin embargo, esto llevaría a considerar, según esta autora, la tesis dantiana como incoherente, ya que pretendería a la vez acabar con el metarrelato y seguir manteniendo ese añadido significativo de la obra de arte, lo cual, para Murcia, acarrearía la incoherencia de querer romper con la tradición y a la vez mantener una concepción tradicional.

Sin embargo, considero que Danto no busca tanto romper con algo pasado como comprender algo presente. En este sentido, su tesis de la «transfiguración» sirve para dar cuenta de que todo puede convertirse en arte, y de que ese significado incorporado e interpretado convierte a las obras en algo distinto de la realidad. Forma parte de la visión de Murcia, y no de la de Danto, considerar que eso lleva consigo una actitud de veneración. No digo con eso que hoy en día no se veneren las obras de arte casi como si fueran reliquias medievales; lo que digo es que no está implícito en el discurso de Danto.

Por otro lado, también hay que poner de manifiesto que, del mismo modo que el concepto de arte se ha ampliado y transformado, también lo ha hecho el concepto de artista. Cada vez es más fuerte el rechazo a una concepción romántica en la que solo el artista formado en una técnica y un conocimiento tiene legitimidad para llevar a cabo la obra de arte. En contraposición, lo que encontramos cada vez más es un arte que quiere ser más colaborativo y participativo. En este contexto destaca, por supuesto, el arte performativo, en el que se busca la participación activa del espectador hasta el punto de que deje de cumplir ese rol y pueda ser coautor (Snyder, 2010: 124); pero también puede encontrarse este mismo espíritu colaborativo en cualquier otro género.

Al mismo tiempo, puesto que el arte ya no está sujeto a un único estilo, se puede tener una visión más amplia de los estilos de todas las épocas. En este sentido, Danto señala que la matriz del estilo se vuelve «históricamente fluida extendiendo su límite hacia delante» (Danto, 1999*a*: 171). Esto implica que se puede revisar la categorización de las épocas y los estilos, introduciendo en ellos

a artistas olvidados o redefiniendo las categorías estilísticas con las que se definió a otros mejor considerados. Además, esta categorización, como acabo de decir, puede hacerse con independencia de la época histórica. Desde la posthistoria los estilos ya no están sujetos a una época, por lo que cabe calificar la obra de El Greco, Brancusi o Modigliani como manierista, a Ucello y Seurat como surrealistas, a Tàpies como conceptual o a Velázquez como posmoderno (Danto, 1999*a*: 173).

Del mismo modo que la pintura ha perdido la hegemonía en el arte contemporáneo, también el museo ha visto desaparecer la posición privilegiada que tenía dentro de la narrativa de la historia del arte. Ahora el arte se expone en galerías, ferias, en la calle o puede «visitarse» *online*. Por esta razón, los museos también tratan de reinventarse. Aunque la necesidad de reinventar el museo ha sido una constante en museología, es cierto que en las últimas décadas estas instituciones aspiran a ser más participativas e incluso más sociales.[97] Quieren tener una mayor conexión con el público, extender sus límites más allá de las paredes del museo:

> Lo que ahora vemos es un arte que busca un contacto con las personas más inmediato de lo que permite el museo –arte en lugares públicos, específico para ubicaciones dadas–, mientras por su parte el museo está luchando por acomodarse a las inmensas presiones que recibe desde dentro y desde fuera. De modo que, tal como yo lo veo, estamos asistiendo a una triple transformación: en la forma de hacer arte, en las instituciones que tienen que ver con el arte, en el público del arte (Danto, 2003*c*: 26).

Esta transformación va encaminada a poner de manifiesto lo que el arte ya había revelado: el arte es más popular y el público no quiere solo ir al museo y que le digan lo que debe ver, sino que desea una mayor participación en las obras, en las decisiones, etc. En definitiva, exige una mayor relación con la vida: «el arte y la vida están más profundamente entrelazadas de lo que admiten las convenciones del museo» (Danto, 1999*a*: 196). Pero esta apertura a la participación del público en el espacio artístico es una muestra más de la «democratización» del arte, a la vez que lo es de la disolución de las fronteras dentro del mundo del arte. Este hecho es a veces comprendido como una relativización. Paso ahora a comentar cómo Danto puede defender la pluralidad sin defender la relativización.

Una vez vistos cuáles son los elementos que conducen a una nueva etapa, Danto también se pregunta cómo debe entenderse el arte en la época posthistórica. En este sentido, se entiende que el arte posthistórico es aquel que ya no se circunscribe al estilo de una época y se caracteriza por la libertad y la pluralidad, por la convivencia pacífica de todas las corrientes, sin jerarquías de ninguna clase. A este respecto puede leerse su famoso texto en el que compara esta época con la utópica sociedad sin clases:

> En ambas condiciones –el fin de la historia y el fin del arte–se plantea la libertad en dos sentidos del término. Los seres humanos, como los describieron Marx y Engels, son libres de ser lo que quieran ser, y son libres desde cierta agonía histórica que dispone que, en cualquier escenario, haya una forma de ser auténtica y una no auténtica, la primera apunta hacia el futuro y la última al pasado. Y los artistas al final del arte son igualmente libres de ser lo que quieren ser (Danto, 1999*a*: 65).

En no pocas ocasiones suele malinterpretarse la noción de posthistoria y se considera que la propuesta dantiana es un canto al relativismo de la posmodernidad, pero hay que tener en cuenta que no denomina a esta época meramente «posmoderna», como si se tratara de una época que sucede a otra, sino que utiliza el término «posthistórica». Por esta razón, frente a autores como Victor Burgin (1986) o Donal Kuspit (2004), que se refirieron al fin del arte, con gran pesimismo, como muestra del relativismo artístico y la pérdida de capacidad crítica, Danto consigue ver más allá de la confusión posmoderna y apuntar a unos cambios más profundos del arte.

Al mismo tiempo, también hay que subrayar que, aunque Danto defienda una gran pluralidad artística que podría llevar a confundirle con los denominados «posmodernos», la realidad es que en el terreno filosófico se separa frontalmente de autores como Derrida o Foucault y de sus proyectos deconstructivistas.[98]

Sin embargo, pese a todo, algunos autores siguen tratando de mostrar, tal como sugiere Ortiz, que el hecho de que Danto otorgue tanta importancia a la historia y a lo histórico en arte le conduce a un relativismo que no es capaz de salvar ni siquiera con su esencialismo.[99] Por mi parte considero que, aunque es cierto que el énfasis puesto en lo histórico podría llevar a caer en un relativismo contextual, en el caso concreto de Danto no es así, porque siempre trató de encontrar nuevos criterios para distinguir las obras de arte de los objetos cotidianos, así como para poder juzgar las obras de arte concretas.

Por eso, aunque es cierto que de su teoría se podría derivar un cierto relativismo, él intenta por todos los medios evadirlo. Para ello, como expuse al hablar de la unión entre esencialismo e historicismo, Danto insiste en el esencialismo. Además, en el punto en el que nos encontramos, hay que poner de manifiesto que el hecho de que estemos en una fase posthistórica no implica que todo valga o valga lo mismo, sino que, como él afirma, «en la fase posthistórica existen innumerables caminos para la producción artística, ninguno más privilegiado que el resto, al menos históricamente» (Danto, 1999*a*: 148). Thomas-Fogiel explica con mucha claridad esta postura de Danto:

> El arte ha tenido una definición x en un momento dado, pero llega otro momento y entonces la definición del arte, que cambia de acuerdo a los tiempos y lugares, es imposible o relativa. Pero [Danto] propone una definición válida para todo lugar y todo tiempo. En efecto, la obra de arte es a propósito de algo, reenvía siempre a una teoría o idea (espacio conceptual), y reenvía a ella a través de ciertos medios que le son propios. Lo que es eterno es que el arte es a propósito de una «idealidad»; lo que es cambiante es el contenido de cada teoría particular. La consideración de la historia no significa entonces aquí la renuncia a una esencia o una definición (2016: 51).

En este sentido, la definición atemporal del arte es fundamental para poder orientarnos en la época posthistórica. Gracias a ella tenemos un patrón, por mínimo que sea, sobre lo que constituye una obra de arte. De hecho, este deseo y confianza en que se puede seguir contando con una definición atemporal e invariable del arte, válida para todo momento y lugar, deja entrever el carácter «moderno» de su filosofía.

Ahora bien, aunque pueda distinguirse una obra de arte de otra cosa que no lo sea, ¿puede juzgarse la calidad de la obra? Kudielka considera que, aunque Danto sigue a Hegel en muchos aspectos, no lo sigue a la hora de manifestar un juicio sobre la calidad artística.[100] Al estudiar al autor alemán vimos que hay

controversia a propósito de si el culmen del arte está en la antigua Grecia o en la Alemania moderna, pero lo cierto es que en Hegel hay un culmen cualitativo. Danto puede aceptar que se ha dado un culmen reflexivo, pero no cualitativo.

En efecto, puede que en otros momentos de la historia se establecieran unos parámetros que permitieran distinguir la calidad de unas obras de la de otras, o de unos artistas frente a otros, puesto que había una narrativa que guiaba la historia. Además, puesto que en la mayoría de los casos se ha tendido a identificar dicha narrativa o teoría legitimadora con un estilo, era relativamente fácil determinar la calidad de una obra en tanto se acomodase o no al estilo imperante. Después de la caída del modernismo muchos artistas siguieron tratando de elevar un estilo y proponerlo como la esencia del arte, pero una y otra vez fracasaban. Esto fue así hasta que el arte pop y el minimalismo mostraron que el arte no necesitaba adecuarse a ningún estilo especial, ya no se necesitaba seguir buscando la «esencia». Como dice Danto refiriéndose a los artistas: «Estaban liberados, una vez puesto el problema de la naturaleza del arte en manos de la filosofía, para hacer lo que quisieran, y en este preciso momento histórico el pluralismo se convirtió en la verdad histórica objetiva» (Danto, 2003*c*: 212).

No había una dirección histórica, ni se podía vaticinar lo que sucedería en la época siguiente. Ello hizo que cada vez hubiera más artistas que gozaban con la posibilidad de probar distintos géneros y estilos hasta encontrar su voz propia, sin necesidad de afiliarse a una corriente artística. Cada vez se volvía más común, además, la interrelación de los géneros y la libertad de estilos, de modo que «uno podría ser abstraccionista por la mañana, expresionista por la tarde, fotorrealista por la noche... y crítico de arte después de cenar» (Danto, 2003*c*: 214). El hecho de tener una única dirección condujo a los artistas del Renacimiento a intentar perfeccionar el estilo y la técnica. En el arte actual, que no por eso está reñido con la perfección, lo que se encuentra es una gran explosión creativa, tremendamente positiva para el arte.

Por eso, también es importante decir que el pluralismo no es una cuestión teórica que se impone a la práctica, sino que más bien es una actitud de la práctica que la teoría dantiana ha recogido. El pluralismo es uno de los rasgos definitorios de la época posthistórica. Danto es consciente, y así lo expresa explícitamente, de que se suele confundir pluralismo con relativismo, pero no es lo mismo. Danto insiste una vez más, al hablar de este tema, en que hoy no puede identificarse el arte con un solo estilo o un solo género:

> Si pensamos en todo arte actual y posible como arte lateralmente –esto es, el arte producido a lo largo y ancho del mundo del arte en un momento dado–, entonces está claro que la heterogeneidad actual es tan grande, los medios se interpenetran tanto unos a otros y los objetivos son tan difusos,

> que el próximo corte lateral será estrictamente impredecible. Todo lo que se puede predecir es que no habrá una dirección narrativa. Y eso es lo que quiero decir cuando hablo del fin del arte (2003*b*: 481).

De ahí que no sea posible establecer un elenco de criterios y una lista en la que se distribuyan las obras o los artistas según su calidad, de la misma forma que no se puede establecer un parámetro de cuál es el género más artístico o el estilo más bello. Este mismo hecho también tiene consecuencias para el desarrollo de la filosofía del arte, pues, según Danto, para poder desarrollarse adecuadamente «debe partir de un nivel de abstracción tan general que no se la pueda deducir de ningún estilo artístico específico» (Danto, 2003*c*: 226). Ni las teorías deben justificar ningún tipo específico de práctica, ni las obras de arte deben intentar ajustarse a las teorías para buscar algún tipo de legitimación. De este planteamiento se deriva un sano pluralismo.

Es cierto que el arte ha sido penetrado de filosofía y que hoy en día muestra esta característica reflexiva, que lo hace más complejo. Sin embargo, Danto no dice que esta sea «la» característica esencial que permita distinguir el «verdadero» arte, sino que lo más característico es que este arte reflexivo conviva al lado de las acuarelas más tradicionales y de experimentos de videoarte. Las transformaciones que ha sufrido el arte contemporáneo suelen acarrear, generalmente, la queja de que el arte actual es difícil de entender. Sin embargo, después de todo lo visto en este último capítulo, se puede afirmar que, pese al aumento de abstracción y reflexividad, el arte en la actualidad manifiesta una gran pluralidad de estilos para «todos los gustos». Además, la perspectiva histórica nos permite ahora considerar que algunas de las propuestas artísticas que se presentaban como más rompedoras mantienen una fuerte filiación con la tradición. Todo ello nos permite afirmar que, en realidad, el arte sigue siendo igual de complejo que siempre, solo que ahora no oculta (y a veces se empeña en resaltar) que comprenderlo y disfrutarlo requieren un esfuerzo intelectual.

Las consideraciones dantianas sobre el «fin del arte» y el comienzo de la época del arte posthistórica no solo nos ayudan a comprender el arte del pasado, sino que son un campo que permite establecer puentes de comprensión con el arte más contemporáneo o el arte que se llevará a cabo en el futuro, al menos en el futuro cercano.

DESPUÉS DEL FIN

Como hice en el capítulo en el que estudié el «fin del arte» en Hegel, me gustaría presentar en este último epígrafe algunas consideraciones finales sobre estos tres significados del fin en Danto. Deseo remarcar cómo ninguno de ellos

impide que nos sigamos preguntando por el futuro del arte o de la estética, algo que ya el propio Danto hizo al final de su último libro publicado antes de morir en 2013.

Lo primero que me parece importante señalar es cómo su tesis más conocida hunde sus raíces en el desarrollo del pensamiento moderno, del positivismo histórico y de la filosofía del arte hegeliana. A su vez, lejos de presentarlo meramente como un filósofo analítico más, se ha hecho hincapié en la influencia recibida por Santayana a la hora de plantear un sistema filosófico. Así, se ha analizado cómo sus pensamientos sobre las representaciones mentales engarzan con su comprensión del lenguaje, que se unen a sus reflexiones sobre historia y narración, necesarias para entender su análisis de la historia del arte.

Para llegar a comprender el «fin del arte» dantiano ha sido necesario atender a sus comienzos teóricos en el artículo «The Artworld», en los que ya se apuntaba la problemática relación entre arte e historia. Después, el análisis de *La transfiguración del lugar común*, complementado con referencias a obras posteriores,ha permitidocomprender la profundidad de la definición del arte como significado encarnado. Con ello, se ha visto cómo su esencialismo e historicismo son interdependientes de la tesis del fin del arte y viceversa. Una vez llegados a este punto, contando ya con las condiciones para analizar el tópico del fin, he considerado que era necesario entenderlo según tres puntos de vista que arrojaban tres significados distintos. Aunque muchas veces la alternancia que se observa en la obra de Danto entre unos sentidos y otros ha sido denunciada como una incoherencia de su pensamiento, considero que la perspectiva histórica llevada a cabo en este trabajo demuestra que no hay incoherencia, sino ampliación y complementariedad.

En primer lugar, Danto entiende el «fin del arte» en sentido hegeliano. Considera que la historia del arte posee un desarrollo interno y necesario que le hace avanzar en busca de su esencia. Pero, al mismo tiempo, también desarrolla una peculiar interpretación según la cual el arte se ha visto sometido durante esa misma historia a elementos heterónomos, especialmente filosóficos, que le han dicho lo que debía ser. En este proceso, por fin en el siglo XX el arte se ha vuelto lo suficientemente reflexivo como para cuestionarse sobre su propia esencia, lo que ha comportado su emancipación de la filosofía. La historia del arte entendida como la historia del dominio filosófico del arte termina, según Danto, cuando el arte se toma a sí mismo como objeto y reflexiona sobre la cuestión de qué es el arte con medios estrictamente artísticos. Así es como el arte clausura una historia cuyo eje narrativo había consistido en una dependencia respecto a lo que otros decían que era. Ahora el arte se libera no de la teoría (pues siempre va a estar vinculada a ella de algún modo), sino de tener que ceñirse a una única

teoría que determine su esencia.

Una vez que el arte se vuelve filosófico, en el sentido de reflexivo, se emancipa de la filosofía y alcanza su autonomía, su libertad; ya no se puede seguir narrando una historia que tenga el sentido unitario que proporcionaba la necesidad del progreso del espíritu, tal y como lo entendía Hegel o, sencillamente, la creencia progresiva de la historia en clave moderna. De hecho, lo que esto pone de manifiesto es que aquella concepción del arte, aceptada social y generalmente, fue fruto de una mentalidad y una época concretas. De todos modos, Danto apuesta por considerar que no es posible separar la concepción que se tenga del arte del momento histórico en el que se esté.

Con todo, a Danto se le podrían hacer varias críticas: ¿no se está presentando como un nuevo Hegel a través del cual el espíritu del tiempo se manifiesta?, ¿no se coloca la propia teoría dantiana por encima de las otras?, ¿no puede ser que su tesis también pertenezca a su momento histórico, sea hija de su tiempo, tal como le achaca García Leal?[101] Resumo lo que he dicho anteriormente: el filósofo norteamericano no se presenta desde una posición privilegiada, sino más bien como el que constata un hecho histórico que ocurre delante de él y que interpreta teniendo en cuenta la filosofía hegeliana. Como se ha visto en distintos momentos del recorrido de este trabajo, el arte se encamina hacia la autoconciencia. El grado de conciencia que ha alcanzado en el siglo XX ha permitido que se esclarezca con una comprensión nueva la esencia del arte. Ello ha conllevado una independencia de las teorías filosóficas que lo oprimían y, a su vez, ha impulsado una filosofía del arte capaz de otorgar una definición válida para todo tiempo y lugar. Desde la perspectiva hegeliano-dantiana, se considera que no es posible retroceder en el orden del concepto. La filosofía del arte, además, está también hoy lo suficientemente desarrollada para asumir la tarea de que no se vuelva a identificar el arte con una teoría específica o un estilo concreto, como ha ocurrido con la mímesis, sino una filosofía del arte que busca dar cuenta racional de qué es el arte en todo tiempo y lugar. Con esta interpretación, Danto da cuenta, principalmente, de lo que ha acontecido en el terreno artístico del siglo XX.

En segundo lugar, comprende el «fin del arte» como fin de las narrativas progresivas del arte que se arrogaban la exclusividad de la verdad del arte. Considera que se ha producido un agotamiento no solo de las diferentes narrativas sino también de la historia del arte en general. Se puede decir que Danto defiende que, como el relato mimético, el progresivo también ha llegado a su fin. A este respecto se ha explicado el agotamiento de la narrativa mimética vasariana, de la narrativa purista greenbergniana, así como de la multiplicidad de narrativas generadas por las vanguardias históricas. Estas narrativas han

acabado, pero ¿cómo es posible afirmar que no volverán a erigirse otras? De nuevo, puesto que no están contrapuestas, hay que tener en cuenta la filiación a la filosofía hegeliana y considerar que la conciencia tanto histórica como a nivel de esencia que tenemos hoy en día respecto de lo que el arte es no puede retroceder.

El sentido de este fin no afecta solamente al hecho de que se acabe una narrativa o un relato, sino que implica el cierre de una manera más global de comprender y explicar el arte. Se debe señalar que, más que el simple conjunto de narrativas, lo que finaliza es la historia del arte; es decir, la consideración de que el arte tiene un progreso teleológico que se puede estudiar científicamente determinando sus etapas. Puestoqueya no hay una necesidad interna que guíe la historia hacia ningún final, el estudio histórico como ciencia nacida en la modernidad, tal y como vimos en anteriores capítulos, queda invalidado.

Sin embargo, todavía puede revisar su metodología científica y buscar interrelaciones con la filosofía del arte. Eso no quiere decir que solo la filosofía del arte sea válida para dar cuenta de qué es el arte; también esta necesita la historia del arte para explicar los cambios históricos. Danto, en sus escritos, no estableció unos criterios rígidos sobre cómo debe hacerse la filosofía del arte, pero siempre defendió que su reflexión debía hacerse teniendo en cuenta tanto la historia como la práctica concreta de arte.[102]

Dentro de este aspecto quiero señalar que Danto decide conscientemente llevar a cabo una filosofía del arte y no una estética, puesto que uno de sus principales objetivos es mostrar que un elemento como la «belleza» no es intrínseco al concepto de arte. Como se ha visto al confrontar las opiniones de Alcaraz y Costello, quedaría entonces por ver cuál es el papel que juega la estética hoy en día. Porque ciertamente, tal y como se lee en su último libro, aunque la belleza no forme parte de la definición del arte se le debe seguir prestando atención filosófica, pues como vimos al hablar de la belleza y el estilo, él mismo afirma que la belleza «es uno de los valores que definen lo que significa una vida plenamente humana» (Danto, 2005*b*: 51). Ahora bien, en su último libro publicado, *Qué es el arte*, sigue defendiendo la importancia de la belleza interna del arte, es decir, del contenido que reside en ella. En palabras de Danto: «gran parte del arte contemporáneo no es estético en absoluto, pero en su lugar tiene el poder del significado y la posibilidad de la verdad, y de la interpretación depende que dichas cualidades afloren o no» (Danto, 2013*a*: 152). Tras estas palabas lo que puede verse es una manera de concebir el arte que exige que el espectador se esfuerce en hacerse con el contenido y no solo en ver, pero esto mismo es lo que le permite comprender la obra.

La proclamación del tercer significado del fin del arte como nueva época

depende del cumplimiento de los significados anteriores, pero tiene consecuencias tan particulares que se puede decir que supone un significado diferente. Hay que decir que Danto trabajó por mostrar cómo podía entenderse el arte en una época que ya no está marcada por lo que la historia del arte dice que tiene que ser el arte, una época posthistórica en lo que concierne al arte. Esta época ya no se rige por la necesidad interna y teleológica de la historia, ni por las grandes narrativas que trataban de explicarlo todo según un único punto de vista. Esta época, a nivel artístico, se caracteriza por la libertad y la pluralidad. Las posibilidades artísticas aumentan y la creatividad nutre el panorama internacional. El arte ha alcanzado su autonomía y, por tanto, puede elegir libre y felizmente mil maneras de ser. Sin embargo, como él mismo dice: «Es el relato el que ha llegado a un fin, pero no los personajes mismos, quienes aún viven, felizmente después de todo, haciendo cualquier cosa que hagan en su insignificancia post-narrativa» (Danto, 1986: 112).

En este contexto, el concepto del arte puede correr el riesgo de caer en un relativismo. Por eso Danto remarca la necesidad de mantener un criterio fuerte que encuentra en su definición esencialista de arte, no sometida a los avatares históricos. Gracias a ella, Danto fue capaz de realizar una crítica de arte plural y seria durante veinte años. Aunque se sale de los límites de este trabajo, sería muy interesante llevar a cabo un análisis de cómo realizó esta crítica conjugando los diversos aspectos de su filosofía.

Nuestro mundo artístico actual permite cualquier tipo de obra sin que ello lleve a legitimar solo o principalmente un tipo específico de arte. Pese a todo, es inevitable para nosotros seguir preguntando por criterios y empeñarnos en la posibilidad de establecer jerarquías y emitir juicios. Esto es cada vez más difícil, puesto que la explosión artística que vivimos en nuestra época dificulta el juicio estético.

Ahora bien, aunque no sea posible ni adecuado que la filosofía del arte establezca un elenco de criterios que permitan juzgar la calidad de las obras, esto no significa que no sea posible juzgar las obras concretas. La demostración de su posibilidad es la crítica artística ejercida por Danto durante casi veinte años. No obstante, nunca ha expresado de forma determinada cómo ejercía dicha crítica (Bordonaba, 2016: 95-101). Lo único que sí está claro es que cuando la ejercía no estaba hablando como filósofo del arte, sino como crítico de arte. Por eso el cómo se realice esa práctica es aquí algo secundario.

En cualquier caso, algunos elementos que podrían extraerse de su modo de hacer crítica son la atención al significado, tanto para ver cómo se encarna en la obra como para extraer *qué* se dice, comprobando, a su vez, si es adecuado o coherente con la obra presentada; la atención al momento histórico en el que la

obra se inscribe para ver qué aporta de novedoso, ya sea para la tradición artística o para la comprensión del mundo en el que vive; la atención, cada vez más necesaria, a la formación del artista, así como a su trayectoria profesional. Como se ve, se trata de características que se derivan de su modo de comprender el arte y que se han ido analizando a lo largo de este capítulo con profundidad.

Ahora bien, soy consciente de que esta filosofía de mínimos será vista con recelo por aquellos que siguen deseando unos parámetros claros con los que comprender y poder juzgar el arte. Incluso después de los elementos aludidos, sinceramente considero que no es posible comprender y juzgar el arte –el de hoy y el de siempre– sobre la base de criterios claros y unívocos.

Nuestra conciencia histórica se ha incrementado, así como nuestra libertad democrática. Pocas veces se considera que si podemos emitir un juicio contrario al arte contemporáneo, respecto del de antaño es precisamente porque se tiene el privilegio de poder gozar de él: estudiar la historia del arte, visitar exposiciones, asistir a espectáculos, etc. Nunca ha habido tanta producción y tanto consumo artístico. Toda la historia del arte está a nuestro alcance, lo cual permite juzgar si una obra aporta algo novedoso o no, al mismo tiempo que dificulta tener una visión de conjunto y reconocer lo verdaderamente valioso. En la actualidad se puede intuir cuáles son los artistas o las obras que llevan el timón del arte de nuestros días, pero es necesario contar con la perspectiva histórica para poder juzgarlos de manera adecuada. Necesitamos que el tiempo cribe la «historia del arte», pues todos somos observadores ciegos respecto a lo contemporáneo.

El tiempo parece haberse acelerado de tal manera que la reflexión sobre lo que ocurre siempre va a la zaga. El empeño dantiano en mostrar que el arte se manifiesta siempre históricamente puede ayudar a comprender el arte como un espejo para comprender una época. No solo las pasadas, sino también la presente: mirándolo y participando de algún modo en él podemos preguntarnos qué nos dice de nuestra época actual. Pero puesto que la historia del arte adquiere su sentido en relación con la historia del ser humano, el arte también nos dice algo del ser que somos, tal y como se ha visto en el apartado sobre Warhol.

Por tanto, tanto la teoría dantiana como el arte en el que se apoya son un buen espejo para mirarnos a nosotros mismos y poder comprendernos, a pesar de esa falta de perspectiva que nunca llegaremos a solventar totalmente.

---

1. «Mi punto de vista es que el inevitable vacío de las definiciones tradicionales de arte reside en el hecho de que cada una de ellas se basaba en características que las cajas de Warhol convierten en irrelevantes para cualquier definición; de suerte que las revoluciones del mundo del arte dejarían la bienintencionada

definición sin ninguna conexión con las últimas obras de arte. Cualquier definición que tenga que convencer tiene, en consecuencia, que asegurarse contra tales revoluciones, y me gustaría creer que con las cajas de Brillo las posibilidades están eficazmente cerradas y que la historia del arte ha llegado, en cierto modo, a su fin» (Danto, 2002: 16).

2. «Los acontecimientos del mundo del arte que provocaron las reflexiones filosóficas de este libro eran de hecho sólo eso: transfiguraciones del lugar común, banalidades hechas arte» (Danto, 2002: 13). La traducción española del título es quizá demasiado literal. Otras traducciones han escogido mejor el término que se transfigura. Por ejemplo, en el caso italiano no se habla de «lugar común», sino de la transfiguración de la banalidad; de los objetos banales, sin importancia, que se ven transformados en obras de arte: *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte* (2008).

3. Los ejemplos de *La transfiguración del lugar común* son nueve: la serie de cuadrados rojos (2002: 21-22), la diferencia entre el *Quijote* de Menard y el *Quijote* de Cervantes en el célebre cuento de Borges (65), la corbata azul (74), el *Jinete polaco* de Rembrandt (62 y 85), la fórmula lógica de Wittgenstein (87), el caso del biombo japonés (152), la pincelada de Lichtenstein (161), las pinturas «científicas» de J. y K. (178) y la *Laundry Bag* del artista Kuriloff (193).

4. Son los siguientes: 1) Un cuadro descrito por Kierkegaard titulado «Los israelitas cruzando el mar Rojo». 2) Otro igual que el anterior pero que desea representar el estado de ánimo de Kierkegaard, por lo que recibe el título de «El ánimo de Kierkegaard». 3) Otro titulado «La plaza roja» (*Red Square*) en alusión al comunismo. 4) Uno que ostenta el mismo título que el anterior (*Red Square*) pero que pertenece a la corriente artística minimalista, y no desea representar más que un cuadrado rojo. 5) El quinto es indudablemente igual al resto, pero se trata de una pintura metafísica que trata de representar el nirvana. 6) Un bodegón titulado «Mantel Rojo» llevado a cabo por un discípulo de Matisse. 7) Un lienzo rojo preparado por Giorgione sobre el que pensaba realizar su obra «Conversazione sacra». 8) Una simple superficie pintada de rojo sin ningún tipo de pretensión. 9) Por último, se nos presenta un cuadro llamado «Sin título», realizado por «J.», un autor imaginario, quien no pretende mostrar con él absolutamente nada.

5. El hecho de que tenga o no título no es una cuestión banal. Como el mismo Danto señala en otro artículo: «Resulta interesante señalar que los *títulos* son propios de las obras de arte, mas no de las cosas indiferenciables de ellas, que no son obras de arte [...]. Incluso "Sin título" es una especie de título: las cosas que no son obras de arte ni siquiera tienen derecho a no tener título» (Danto, 1998-1999: 35).

6. «Las obras están en parte constituidas por su ubicación en la historia de la literatura, así como por su relación con sus autores, pero esta evidencia es a menudo relativizada por los críticos, que nos instan a prestar atención a la obra en sí, por lo que la contribución de Borges a la ontología del arte es enorme: no se puede aislar dichos factores de la obra, ya que penetran, por así decirlo, en la *esencia* de la misma, y por tanto, a pesar de las congruencias gráficas, se trata de obras profundamente diferentes» (Danto, 2002: 69).

7. «The theory of art that Danto propounds in *Transfiguration* maintains that something X is a work of art if and only if (a) X has a subject (i. e., X is about something) (b) about which X projects some attitude or point-of-view (this may also be described as a matter of X having a style) (c) by means of rhetorical ellipsis, (d) which ellipsis, in turn engages audience participation in filling-in what is missing (an operation which can also be called interpretation) (e) where the works in question and the interpretations there of require an art-historical context (which context is generally specified as a background of historically situated theory)» (Carroll, 2012: 119).

8. Véanse también Danto, 1992: 195, y 1999*a*: 265. Así también lo considera Alcaraz, quien alude a varios pasajes en los que Danto remite a esta obra para referirse a su definición (Danto, 1992: 41; 1997: 195; Alcaraz, 2006: 149).

9. Esta distinción entre el arte y la naturaleza por medio del significado Danto también la reconocerá, un tiempo después, en Hegel: «Me pareció que lo que distinguía a una obra de arte de un fenómeno natural era que aquella poseía alguna clase de significado, con lo que me estaba aproximando a una traducción en términos contemporáneos, de la idea hegeliana de algo que nace del espíritu y vuelve a nacer» (Danto, 2005*b*: 50).

10. «La antiquísima teoría de que una representación encarna lo que –para una teoría más moderna–

meramente significa, es quizás evidente gramaticalmente por el hecho de que seguimos hablando del *contenido* de una historia o de un cuadro» (Danto, 2002: 47).

11. En el caso concreto de las *Cajas Brillo*, Danto señala que también tienen referencialidad, por lo que no bastaría esta propiedad para distinguirlas de su homólogo artístico. Afirma que las referencias de las *Brillo Box* «son acerca de brillo y acerca de los valores de velocidad, limpieza, y las ventajas incesantes de lo nuevo y gigantesco. La iconografía de Warhol es más compleja y tiene poco que ver con esos valores. En su caso, el ser acerca de algo es de algún modo filosófico, si se quiere, acerca de las diferencias entre el arte elevado y el arte comercial» (1994: 386).

12. «The difference is not merely one of attitude: the difference is ontological and between things that otherwise are indiscriminable. This is my purpose in manufacturing cases in which things, though they may appear the same, are seriously different» (Danto, 1999*c*: 214).

13. Es preciso distinguir que una cuestión es que tengan referencialidad y otra que imiten la realidad. El experto musical John Neubauer explica que la teoría de la imitación configuró la música de la misma manera que ocurrió con el resto de artes:

«La interiorización de la imitación permitió la renovación de las teorías de las pasiones del siglo XVIII y su extensión hasta bien entrado el siglo XIX. La metamorfosis de la música no tuvo más remedio que esperar a acontecimientos más revolucionarios» (1986: 118). Asimismo, pone de manifiesto que las teorías emotivo-expresivas del romanticismo dificultaron el análisis de estos asuntos, pues, aunque alejaron la música del ámbito lingüístico, la confinaron dentro del mundo de los sentimientos.

14. En este punto es esencial mencionar la influencia que pudo tener en Danto la obra de su maestra Susanne K. Langer (1953).

15. En una entrevista lo resume de este modo: «Trato de descubrir cuál es el tema de la obra, su significado, y luego veo cómo se incorpora ese tema en el trabajo. El descubrimiento de si la obra incorpora o en cambio no es una materialización adecuada para ese sentido que pretende transmitir pero los espectadores no pueden captar, es la base de mi ejercicio crítico» (Bugel, 1999).

16. De hecho, Danto alude directamente a Hegel para justificar este concepto, citando el siguiente pasaje: «Lo que ahora despierta en nosotros la obra de arte es el disfrute inmediato y a la vez nuestro juicio, por cuanto corremos a estudiar el contenido, los medios de representación de la obra de arte y la adecuación o inadecuación entre estos dos polos» (Hegel, 1989*b*: 17).

17. El propio Danto cuestiona este concepto de expectativa en *Después del fin del arte*, cuando alude a la obra de Komar y Melanid. Estos autores realizaron una serie de obras irónicas con porcentajes extraídos de diferentes encuestas en las que se preguntaba a la gente qué esperaba del arte o qué le gustaba ver. Se trata de la serie *Most Wanted Painting*, en la que puede verse una gran homogeneidad de gustos, a pesar de las diferencias geográficas, en pintura de paisaje del siglo XIX (Danto, 1999*a*: 220).

18. El juicio estético presenta un «desinterés implícito y una universalidad, que en la filosofía de Kant era el *sine qua non* de la conducta moral. La persona que valora la experiencia estética posee un refinamiento moral en tanto él o ella resultan *ennoblecidos* a través del desinterés» (Danto, 2003*c*: 89).

19. «Considero el descubrimiento de que algo puede ser buen arte sin ser bello como una de las grandes aclaraciones conceptuales de la filosofía del arte en el
siglo XX, aunque quienes lo realizaron fuesen todos artistas; sin embargo, este descubrimiento habría parecido trivial antes de que la Ilustración concediera a la belleza esa primacía de la que ha venido gozando hasta tiempos relativamente recientes. La aclaración logró desterrar toda alusión a la estética de las propuestas de definición del arte, si bien la nueva situación tardó en implantarse, incluso en la conciencia artística» (Danto, 2005*b*: 102).

20. «El lógico Frege utiliza el término “color” –*Farbung*– para designar el modo en que los términos son modulados por los poetas, y eso se aproxima a caracterizar el modo en que, por ejemplo, se emplea la belleza para hacer que los espectadores adopten cierta actitud ante lo que se les muestra. Tal vez fuera apropiado introducir “moduladores” como un posible término» (Danto, 2005*b*: 177). Como explica Pérez Carreño: «La coloración no cambia el significado del símbolo, ni en cuanto a la referencia, ni en cuanto al sentido, pero hace manifiesta una preferencia en el uso de precisamente ese signo en lugar de otro, quizá

equivalente» (2005: 223).

21. «Specifically, only internal beauty is intended to play a role in conveying a work's meaning. So Danto movingly discusses Robert Motherwell's Elegies for the Spanish Republic as "visual meditations on the death of a form of life," or of a political ideal, in which beauty serves to transform what may have been raw grief into something like sorrow or "a kind of abiding moral memory" (p. 111). Here, the beauty of these works is not something incidental to them, but, rather, constitutive. To interpret these works is in part to offer a reason for why that beauty was what their meaning required» (Gilmore, 2005: 147).

22. «La belleza artística desempeña un papel en el significado de la obra a la que pertenece. Podríamos decir que en un caso así la belleza nace del espíritu porque el significado de la obra está internamente vinculado a sus cualidades estéticas. La belleza forma parte de la experiencia del arte. Pero la experiencia es mucho más rica que ese "estremecimiento retinal" impugnado por Duchamp» (Danto, 2005*b*: 147).

23. «Las cualidades estéticas parecen perfectamente reivindicables si se las entiende como la huella o testimonio sensible al significado. Si una obra tiene unidad o
equilibrio, si logra ser armónica o bien acabada, es porque al darle presencia sensible al significado, al encarnarlo, y al resultar de ahí una forma constructiva, esa forma es unitaria, equilibrada o armónica. Es bella. La belleza artística, lejos del ornamento y la decoración, del hedonismo superficial y el gusto fácil, es, como ya sabían los clásicos, el esplendor sensible de la significación» (García Leal, 2005: 459).

24. En esta cita deja claro cómo, aunque la belleza no sea una cualidad esencial para el arte, no significa que no sea importante en la vida: «La belleza es solamente una cualidad estética más entre un inmenso abanico de cualidades estéticas, y la estética filosófica estaba en un callejón sin salida por haberse concentrado demasiado en la belleza. Sin embargo, la belleza es la única cualidad estética que también es un valor, como la verdad y la bondad. Y no simplemente uno de los valores que nos permiten vivir: es uno de los valores que definen lo que significa una vida plenamente humana» (Danto, 2005*b*: 51). Para más información sobre el giro estético de Danto véase Carrasco (2013: 79-97).

25. Shusterman le criticó a Danto ya en el año 2000 su rechazo a la experiencia estética. Él, por su parte, la ha defendido como una manera alternativa de enfrentarse al «fin del arte» (Shusterman, 2000).

26. «El valor estético de la obra de arte *qua* significado encarnado no tiene por qué coincidir (y en la mayoría de los casos así es) con el carácter estético del objeto. Esto implica que la razón por la que el arte posee necesariamente una dimensión estética no depende del valor estético del objeto *per se*, sino del modo en el que la obra se constituye estéticamente a través de su interpretación correcta» (Alcaraz, 2015: 172).

27. Gerard Vilar ha sostenido recientemente que el pensamiento de Danto puede dividirse en tres etapas, siendo la última la «kantiana»: «The first period was the most Cartesian one, beginning in 1964, the year in which he published his first article on philosophy of art –*The Artworld*– and ended with the publication of *The Transfiguration*. The second stage began with his "Hegelian turn" in the eighties and lasted until the 2000s. During this period, Danto started his second career as an art critic, something very important for understanding Danto as a philosopher. The last stage was characterised by his "Kantian" thought, something he didn't have time to fully develop. In my last section, I will argue that, fortunately for us who come next, the shortcomings of Danto's last works leave significant space for new thoughts and theories» (2016: 123).

28. En un artículo de 2007 Danto ensalza cómo Kant había sido capaz de expresar cómo puede comprenderse un significado a través de los sentidos (2007: 127).
En su último libro, puede leerse: «Existe cierta afinidad entre la noción de Kant de la idea estética como teoría del arte y mi propia contribución a una definición de la obra de arte como significado encarnado» (Danto, 2013*a*: 130).

29. Dicha transfiguración queda resumida por Danto de la siguiente manera: «Cada nueva interpretación es, en arte, una revolución copernicana, en el sentido de que cada interpretación construye una nueva obra, incluso si el objeto de las diferentes interpretaciones permanece, como los cielos, inmutable ante la transformación. En ese caso, un objeto *o* es una obra de arte sólo bajo una interpretación *I*, donde *I* es un tipo de función que transfigura *o* en *una obra*: *I(o) = O*. Entonces, incluso si *o* es una constante perceptiva, las variaciones en *I* constituyen diferentes obras» (Danto, 2002: 184).

30. «Hay que reconocer que cuanto mayor es el grado de realismo logrado, mayor es la necesidad de

indicadores externos de que se trata de arte y no de realidad, y éstos se vuelven cada vez menos necesarios conforme decrece el realismo de la obra de arte [...]. Cuando se lleva el teatro a la calle, suele subrayarse claramente que son
actores haciendo sus papeles y no personas de verdad haciendo cosas: de ahí la necesidad de recursos como máquinas, disfraces, maquillaje, entonación especial y cosas por el estilo» (Danto, 2002: 52).

31. «No toda interpretación de la obra será una interpretación artística, sino solo aquella que coincida con las intenciones del artista cuando este pretendía hacer una obra de arte» (Alcaraz, 2006: 164). Aunque considero que en este punto Danto quiere mostrar que no todas las interpretaciones son válidas y para que sea correcta debe tener en cuenta la intención del autor, también es cierto que la perspectiva histórica resalta matices que el propio artista no podía ni prever.

32. «Danto is mistaken in his suspicion that stylistic narratives are incompatible with intentionalism, especially intentionalism narrowly focused on interpretation. Nevertheless, there is another element of Danto's writings on artistic style that is irreconcilably at odds with the intentionalism of his constraints on art-identifying interpretations» (Carroll, 1995: 254).

33. «The distinction between artworks and real things is perhaps his leading theme. It is for him *the* question of the philosophy of art. But his new, explicit definition of art fails to answer it. Danto requires of an artwork that it possess aboutness and embodiment. But these are only necessary conditions. Many non-artworks will meet these conditions. A real sword replete with expressive qualities effectively designed to project fearsomeness has, by dint of its expressive qualities, aboutness, and, *ex hypothesi*, it effectively embodies its meaning. Similarly, real sports cars are designed with lines that not only facilitate high speed, but connote it as well. So, again, we have a case where the definition does not locate the difference between artworks and real things» (Carroll, 1997: 387).

34. Pero de la misma manera que ocurre en teoría de la acción, no puede decirse que baste la intención para configurar la acción, para ello hace falta tener en cuenta tanto los medios como los fines. De todos modos, según mi parecer, la intención es una condición necesaria pero no suficiente para caracterizar la obra de arte. Como afirma Alcaraz, «tener la intención de hacer arte no basta para hacerlo, aunque es necesario tener tal intención para que el fruto de una determinada acción pueda categorizarse como tal» (Alcaraz, 2006: 165).

35. Dicho esto, cabe decir que la discusión acerca de la diferencia entre arte y diseño sigue abierta y vigente. En *La autonomía como diseño* (2018) Fernando Infante realiza un excelente análisis de cómo dicha separación pertenece a una consideración del arte nacida con la estética kantiana donde se prima el desinterés de la obra y la libertad del creador. A partir de ahí hace un recorrido de la historia del arte y el diseño desmontando prejuicios y otorgándole al diseño un lugar destacado como categoría estética.

36. Esto significa que las personas con formación artística podrán establecer identificaciones más correctas, pero en ningún caso serán las únicas que puedan hacerlo. A este respecto Gerard Vilar apunta: «En tanto que crítico ilustrado, Danto tiende a pensar que hay un significado y una interpretación verdadera de la obra de arte que el crítico debe desvelar por vía de la inferencia y la explicación. Pero como crítico romántico y transfigurativo cree que el significado se constituye progresivamente en un proceso en el que éste es transformado y enriquecido, y se convierte en plural y polifónico, sin llegar al punto en que el enigma es completamente desvelado y disuelto» (2005: 206).

37. «Like the identity crisis, the essentialism/historicism conflict evaporates when art ends, because what ends is what is taken to be the root cause of the crisis and the conflict: history» (Kelly, 1998: 34).

38. «That is, either art exists and is historical but at best nascently philosophical, or else it has ended and is neither historical nor philosophical. So, if art has not ended, the conflict has not fully materialized; if it has, the conflict has at best been dissolved before it materializes. Either way, the conflict has not been solved in the way Danto imagines» (Kelly, 1998: 41).

39. «L'argument que Danto tire des indiscernables, ainsi que son essentialisme et son historicisme, peuvent ainsi se recommander d'une légitimité qui répond aux réquisits d'une définition philosophique de l'art et en intègre les contrastes et les apparentes incommensurabilités» (Cometti, 2016: 10). Más adelante, en este mismo artículo explica Cometti sobre Danto: «Dans son œuvre, l'alliance de l'historicisme et de

l'essentialisme, loin d'exprimer un paradoxe, apporte, bien au contraire, une garantie de cohérence» (2016: 12).

40. «On peut certes tenter de démontrer que l'ontologie de Danto est fausse ("bien entendu la thèse de la Transfiguration peut être erronée", nous dit Danto), mais il faut le faire en s'en tenant au seul niveau de l'ontologie de l'art, et non plus en la mettant en contradiction avec les thèses du pluralisme en art, de la fin de l'histoire
de l'art, et de l'abandon des grands récits, comme le font tant d'interprètes ou de critiques aujourd'hui» (Thomas-Fogiel, 2016: 56).

41. De nuevo, en palabras de la autora: «Chemin faisant, par la restitution de l'armature de sa philosophie de l'art, nous avons vu s'atténuer certaines des contradictions évoquées dans notre introduction. Danto n'est jamais pragmatiste ni relativiste, puisque le "monde de l'art" dont il parle est un contexte cognitif, une constellation idéelle, une configuration conceptuelle. De même, la référence à l'histoire (se référer à tel style, à telle époque pour interpréter l'œuvre) n'enlève rien à l'exigence ontologique (penser des catégories universelles), puisque nous l'avons vu, ce qui est universel (élucidation ontologique) est le fait que l'art renvoie à une "idéalité", à un espace théorique, par des moyens qui lui sont propres; ce qui est changeant (élucidation historique), c'est le contenu de ces théories» (Thomas-Fogiel, 2016: 54).

42. En el siguiente texto puede verse, a modo de pregunta, dicha imbricación: «But doesn't this mean that Danto's view of the nature of the philosophy of art is material to generating his philosophy of art history? And, in that case, is a question being begged here since this philosophy of art history is, in turn, material to establishing the possibility of the philosophy of art?» (Carroll, 1999: 38). Sin embargo, más adelante, también puede verse su propia crítica a Danto: «I mean to say that we have no reason to think that the artworld will stop making theories [...], that those theories may generate a developmental program, and that that program may gen-
erate counter-examples to bedevil contemporary essentialist theorizing» (Carroll, 1999: 40).

43. Para una versión más concreta sobre el aspecto de contradicción o coherencia puede verse Cascales (2018: 131-148).

44. Sobre los libros que forman parte de cada etapa, véanse notas 5 y 6 de la introducción.

45. A este respecto: «Art history must have an internal structure and even a kind of necessity. This was the conviction that motivated my essay "The End of Art", and the other writings which undertake to articulate a philosophy of the history of art in exactly the grand manner I had learned from Hegel, and which is astonished me that I was accepting, since my first book, the *Analytical Philosophy of History* in 1965, had pretty much taken a stand against its possibility in principle. Right or wrong, my view now was that the artworld was not demanding only a philosophy of art. It was not demanding a philosophy of its own history. And it is that that the essays which compose the present volume mean to lay out» (Danto, 1986: XIV).

46. Erwin Panofsky, en *La perspectiva como forma simbólica* (1927), explica que la perspectiva responde a una concepción matemática del mundo que lleva a cabo una unificación de la proporción (altura, anchura y longitud) y del espacio. De esta manera, apunta el autor, la perspectiva se convierte en el símbolo de toda una época: «La construcción de la perspectiva plana sólo es comprensible desde una concepción particularísima y específicamente contemporánea del espacio o, si se prefiere, del mundo» (2003: 18). Por otro lado, también sugiere que la perspectiva «se funda en la voluntad de crear el espacio figurativo a partir de los elementos y según el esquema del espacio empírico» (2003: 53). En este sentido remarca que, aunque la perspectiva es acorde con el deseo de objetividad científica de la modernidad, en realidad está basada en un ideal ilusionista subjetivo hecho a medida del hombre.

47. Pável Florensky, en *La perspectiva invertida* (1920), muestra que la perspectiva lineal impone una manera de percibir el mundo que depende de la concepción científica que se desarrolla en la modernidad. La perspectiva lineal impone un modo de conocer el mundo metódicamente según unas jerarquías, al más puro estilo kantiano, que se erigen como absolutas. Florensky señala que antes del Renacimiento se conocía ya esta técnica, pero los artistas la rechazaron, ya que la pintura medieval se mantiene en una concepción simbólica en la que lo importante no es el parecido con la realidad, sino transmitir el contenido simbólico. El uso de la perspectiva se empezó a extender con el empleo de escenarios teatrales que buscaban una

mayor ilusión de realidad (2005: 39-43).

48. Menos aún, como digo, en cuanto se refiere a la repercusión para la tesis del «fin del arte». A este respecto, sí merece la pena señalar los artículos de Sobrevilla (2003) y Rush (2013).

49. En el siguiente párrafo puede verse cómo Danto plantea esta idea: «The great philosophical work which has this form is Hegel's astonishing *Phenomenology of Spirit*, a work whose hero is the spirit of the world – who Hegel names *Geist*– the stages of whose development toward self-knowledge, Hegel traces dialectically [...]. The culmination of Geist's quest and destiny is, as it happens, philosophy, according to Hegel's scheme, largely because philosophy is essentially reflexive, in the sense that the question of what it is part of what it is, its own nature being one of its major problems. Indeed, the history of philosophy may be read as the story of philosophy's mistaken identities, and of its failures in seeing through and to itself» (Danto, 1986: 110).

50. Hilmer critica en un primer momento la simplicidad de la argumentación hegeliana, pero después afirma su pertinencia: «Danto liberates the visual arts from this hierarchy by their inherent historical goal. I sympathize with this approach, which opens up the possibility of analyzing the partial logic of art without being burdened with constantly accommodating a whole encyclopedic system. Not only does this make the philosophical procedure more manageable, but it also seems a legitimate expansion of the ultimate purpose of Hegel's philosophy: progress in the consciousness of freedom» (1998: 74). Por su parte, Gerard Vilar considera que la tesis del «fin del arte» dantiana es una brillante reactualización de la concepción hegeliana del arte y, además, tiene la ventaja de no tener que afrontar las grandes problemáticas hegelianas, pues Danto «no se coloca en la posición de un saber absoluto, sino de una modesta filosofía analítica» (2009: 193).

51. Tal y como subraya Ricardo Piñero, la metafísica desarrollada por Platón marca su opinión acerca del arte. Teniendo esto en cuenta, hay que señalar que el arte para Platón no es una representación de las Ideas, sino más bien de los objetos sensibles. En este sentido, aunque «mímesis» recibe varios sentidos, 'copia', 'personificación' o 'expresión de emociones', la imitación es siempre algo inferior a la auténtica realidad ideal. «Es inferior desde el punto de vista ontológico: las ideas pertenecen al mundo inteligible, mientras que los objetos artísticos pertenecen al mundo sensible. Es inferior desde el punto de vista ético: todas las ideas, por su naturaleza inteligible, tienden al bien, a la idea del bien, como su fin, mientras que las obras de arte tan sólo producen placer o, como máximo, poseen un cierto valor ejemplarizante» (Piñero, 1999: 84).

52. Danto conoce bien a Nietzsche y puede afirmar que él «sostuvo una teoría del nacimiento de la tragedia que explica hasta cierto punto ese temor y por tanto aquella necesidad. Para él la tragedia antigua era una evolución de los ritos dionisíacos, los cuales se percibían como particularmente peligrosos para el orden moral porque la participación en ellos consistía en un frenesí orgiástico [...]. El arte era una forma de domesticar estas prácticas bárbaras poniéndolas a cierta distancia, de manera que los participantes fueran sustituidos por un público separado por las convenciones teatrales de un espectáculo que, de un modo simbólico, revivía prácticas cuyo humeante recuerdo permanecía en el inconsciente griego como una amenaza para el orden, los valores, la estabilidad» (2003*c*: 177). Para una profundización en la exégesis que Danto hace del arte en Nietzsche puede acudirse al capítulo segundo, «Art and Irrationality», de su obra *Nietzsche as Philosopher* (1965*c*: 36-67). Sobre este tema también puede verse Andina (2013).

53. Puesto que esta idea no se desarrolla ampliamente en la *República*, debe completarse con otras obras en las que se habla de la inspiración y de la relación con el amor como *Ion* (533c-536d), *Fedro* (244a-249a) o el *Banquete* (199c-204a).

54. La teoría aristotélica sobre la mímesis es muy distinta. Cuando Aristóteles se plantea el origen de la poesía, se pregunta por la *mímesis* o imitación. Dirá que todas las mímesis tienen su origen en el imitar como algo connatural, un instinto natural que el hombre recibe. Es necesario tener en cuenta que cuando habla de mímesis está aludiendo a los caracteres humanos que principalmente se muestran en la literatura y el teatro. En ningún caso puede decirse que esté refiriéndose a la copia material de objetos reales. Halliwell sostiene que la principal complejidad del término «mímesis» se debe a «la dialéctica, propia de su historia, entre la interacción de los enfoques platónicos y aristotélicos sobre el tema. El sentido completo de esa proposición sólo puede comprenderse si aceptamos por "platónico" y "aristotélico" todo lo que se ha dicho

y pensado, incluso libremente, en nombre de los dos filósofos y no sólo a partir de sus propios escritos» (2002: 374).

55. En otra de sus obras encontramos otra argumentación que va en la misma línea: «The history of art as the discovery of perceptual equivalences did not come to an end with cinema, but the history of painting so far as it was regarded as the mimetic art par excellence came to an end. The goal of history could no longer be believed attainable by painters, and the torch had been handed on. My own sense of history suggests that the history of painting took a very different turn when this was recognized» (Danto, 1987: 213).

56. Inmaculada Murcia señala que, de hecho, lo que se produce es una inversión conceptual, pues «si en el Libro X de la *República* se ubicaba a la obra artística, en tanto copia de la copia de la idea, o sea, en tanto entidad ontológicamente débil, en el último eslabón de la escala metafísica, en el *pop art* comenzaban a considerarse realidades sensibles como obras de arte. Ello implicaba que se cerrara aquella brecha que siempre había existido entre arte y realidad» (2010: 319).

57. «For me, a given movement of art must be understood in terms of a certain historical necessity, and in my view, Pop Art was a response to a philosophical question as to the nature of art that had more or less energized the whole of twenti-eth-century painting» (Danto, 1987: 208).

58. En otra obra se encuentra una explicación parecida: «The thought I wish to present is that with Warhol, art was taken up into philosophy, since the question it raised and the form in which it was raised was as far as art could go in that direction – the answer had to come from philosophy. And in turning into philosophy, one might say that art had come to a certain natural end» (Danto, 1987: 209).

59. «By “essentialist” I mean that it set out to be a definition through necessary and sufficient conditions, in the canonical philosophical manner» (Danto, 1996*a*: 284).

60. Por la influencia de Hegel, el contexto histórico se presenta para Danto como una condición necesaria tanto para la existencia de las obras de arte como para su interpretación. La relación entre esencialismo e historicismo puede verse en Kelly (1998: 30-43).

61. A este respecto, también Kelly considera que aunque Danto se apoye en Hegel para proclamar el «fin del arte», hace un desarrollo que se aleja del autor
alemán: «After the definition (essence, identity) of art is transferred to philosophy and settled, modern art ends, or more precisely, its history ends; its history is generated by the logic of self-definition, so it ends when the definition of art has been established. Thus, again in the spirit of Hegel, Danto argues that the very logic that defines modern art brings it to an end. His thesis about the “end of art” is therefore introduced in response to a crisis he perceives within modern art. The end of art is the end of modern art’s identity crisis, as the end is “a coming to awareness of the true philosophical nature of art”» (1998: 33-34).

62. El artículo «Art after Philosophy» se publica en la revista *Studio Internationale* en tres meses consecutivos de 1969: Parte 1 en octubre (134-137), Parte 2 en noviembre (160-161) y Parte 3 en diciembre (212-213). Este texto, reeditado en Meyer (1972: 155-170), es además muy importante porque supuso la recuperación de Duchamp como teórico del arte tras largos años de olvido.

63. Danto explica que esto «no significaba que esas imágenes no fueran arte en un sentido amplio, sino que su ser arte no figuraba en su producción, dado que el concepto de arte no había realmente emergido todavía en la conciencia general, por lo que esas imágenes –de hecho iconos– jugaron un papel bastante diferente en la vida de las personas del que las obras de arte vinieron a jugar cuando el concepto de arte al fin emergió y algo así como consideraciones estéticas comenzaron a gobernar nuestra relación con ellas» (1999*a*: 25).

64. Otro ejemplo que encontramos para entender de manera adecuada este cambio es el del sujeto moderno: «Podemos parafrasear el maravilloso título de Hans Belting, hablando sobre el yo antes de la era del yo, para marcar la diferencia entre la filosofía antigua y la moderna. Esto no quiere decir que antes no hubiera yo, sino que el concepto de yo no definía enteramente la actividad filosófica como sucedió luego de que la revolucionó Descartes» (Danto, 1999*a*: 29).

65. Como afirma Piñero, durante la Edad Media «tanto el producto artístico como el agente artístico estaban considerados, en la mayoría de los casos, desde conceptos, ideas o mentalidades, cuyos criterios o valores no eran específicamente estéticos, sino fundamentalmente religiosos» (2000: 19).

66. «A aquellos a quienes les pueda parecer que he sobrestimado a algunos artistas, antiguos o modernos, y

que comparando a los antiguos con nuestros contemporáneos, tuvieran la tentación de reírse, no sé qué otra respuesta darles si no es la de que mi intención ha sido siempre la de alabar no de un modo absoluto, sino, como suele decirse, relativo, y teniendo en cuenta el lugar, la época y otras parecidas circunstancias» (Vasari citado en Panofsky, 1987: 224).

67. «Y ahora que hemos destetado a estas tres artes, por decirlo así, y las hemos sacado de su infancia, viene su segunda edad, en donde se verán todas las cosas infinitamente mejoradas» (Vasari citado en Panofsky, 1987: 258). A este respecto es interesante la obra de Olga Hazan, que cuestiona en profundidad el concepto de progreso en el arte (2010).

68. Tatarkiewicz remarca esta interdependencia: «El arte moderno provocó el nacimiento de una teoría imponiéndole sus tesis, y con el tiempo dicha teoría produjo un arte determinado, imponiéndole también sus imperativos. La historia moderna pone de manifiesto esta recíproca dependencia: la teoría depende del arte, y el arte depende de la teoría» (1991: 12).

69. El modernismo en el ámbito anglosajón, en el que se sitúa Greenberg, hace referencia a la corriente filosófica y artística que abarca desde finales del siglo XIX hasta después de la Segunda Guerra Mundial o incluso hasta nuestros días (hasta el comienzo del posmodernismo). Es preciso señalar este aspecto dado que en el ámbito hispánico suele utilizarse para señalar más bien el estilo o conjunto de estilos que se desarrollaron desde finales del XIX hasta el comienzo de las vanguardias históricas.

70. Danto desea alejarse de una posible asimilación de su teoría a las propuestas «posmodernas» y, por ende, que se entienda que la situación histórica de la que él habla se corresponde con la época posmoderna. Por ello, Danto marca cómo lo «posmoderno», aunque se aluda a ello como lo que viene después de la modernidad, en realidad tiene más que ver con un estilo que con una época. A este respecto afirma claramente que «el término posmoderno me parece que designaría un cierto estilo al que podemos aprender a reconocer» (1999*a*: 33).

71. Como sugiere Pineda, «la narrativa del arte deviene así una secuencia de actos individuales, de islas de expresión. Pero la libertad de esta narración plantea su propio fin: si la historia del arte se compone de puntos de vista subjetivos sobre el arte [...]. La individualidad deviene el único objeto de la narración. Y, si esto es así, cada expresión es tan válida para la historia del arte como otra» (2011: 264).

72. «Cada pintura modernista, para Greenberg, tendría que ser entonces una crítica de la pintura pura: pintura desde la cual uno estaría capacitado para deducir los principios peculiares de la pintura como pintura [...]. En tanto que la enfatización del planismo no excluye la representación en la pintura, éste excluye la ilusión que requiere el uso del espacio tridimensional, que es un préstamo desde otro arte y por lo tanto un concomitante de la pintura construida como pura» (Danto, 1999*a*: 85).

73. «El modernismo es entonces la edad de la autocrítica, tanto en forma de arte, de ciencia, filosofía o moral: nada está dado por sentado por más tiempo y
difícilmente podamos asombrarnos de que el siglo XX sea la edad por excelencia del trastorno. El arte es un espejo de esta totalidad cultural, pero lo es también cualquier otra cosa» (Danto, 1999*a*: 86-87). Hans Sedlmayr también ha defendido que el arte moderno llega a ser lo que es debido a la toma de conciencia (histórica) que tiene del arte y, por ende, de sí mismo (2008).

74. «Las pinturas de Manet se volvieron las primeras modernistas en virtud de la franqueza con la cual declararon las superficies planas donde estaban pintadas. Los impresionistas, en el despertar de Manet, abjuraron de las veladuras y las superposiciones, para no dejarle al ojo dudas acerca del hecho de que los colores que usaban para pintar salían de tubos o potes. Cézanne sacrificó la verosimilitud o corrección, a efectos de ajustar su dibujo y diseño más explícitamente a la forma rectangular de los lienzos» (Greenberg, 1993: 87). Danto también alude a Oswald Spengler, quien afirmó ya en 1918 que «con la generación de Manet todo había terminado» (Danto, 1999*a*: 91).

75. «El dadá se resiste a que lo consideren bello: esa es su gran trascendencia filosófica frente al discurso tranquilizador según el cual, con el paso del tiempo, lo que había sido rechazado como arte por no ser bello acabaría cobrando carta de naturaleza como bello y sería reivindicado como arte. Puede que esto sucediera realmente con el arte de vanguardia del siglo XIX y principios del XX [...]. El dadá me parece el paradigma de lo que yo denomino Vanguardia Intratable, cuyos productos sólo por error pueden considerarse bellos.

No es ese su objetivo, no aspiran a ello» (Danto, 2003*c*: 89).

76. Dicho con sus propias palabras: «First and foremost, the rise of the historical avant-garde is inextricably linked with an accelerating sense of time in Western culture. The idea that developments occur ever faster is closely related to notions of progress. The practice of the avant-garde is almost an example of "pure culture", at least insofar as it itself has not set the tone for that accelerating sense of time. This movement considered the present as both a culmination of the past and an increasingly urgent task for the future. But when movements follow each other in quick succession and the gap between important events continues to diminish, this sense of time is eventually undermined. How high is a pinnacle when, the very next moment, one finds oneself looking at a new peak? The house of the avant-garde gradually turned out to be built on quicksand» (Doorman, 2003: 117).

77. El interés por Warhol también se debe a que suponía una ruptura con el expresionismo abstracto de Pollock, que se había convertido en el estilo propio de la pintura norteamericana. Y Danto, como acaba de verse, deseaba romper con esta narrativa. Por eso puede entenderse que hiciera tanto hincapié en Warhol en sus primeros escritos. A medida que pasa el tiempo, Danto va ampliando su análisis y aceptando que otros artistas del momento histórico de Warhol también fomentaron la reflexividad del arte. No puedo detenerme a analizar ahora los diferentes artistas de los años sesenta, pero en su último libro, *Qué es el arte*, publicado antes de morir, se encuentran análisis de otros artistas importantes en este periodo, como son Joseph Beuys, Robert Rausechenberg o John Cage (Danto, 2013*a*: 36-38).

78. De forma resumida, podría decirse que la influencia de estos autores radica, principalmente, en cuestionar los emblemas de lo que hasta entonces se había considerado el arte. Duchamp cuestionó la sublimidad de la obra de arte mostrando su carácter objetual; Beuys, en contra de la idea de «genio», defendió que cualquiera puede ser un artista; Kosuth mostró cómo el arte no era una experiencia meramente sensible sino conceptual; Warhol erradicó la diferencia entre obras de arte y objetos cotidianos, mientras que Cage (y el movimiento Fluxus en general) trató de borrar las distinciones entre arte y vida.

79. «Cuando Duchamp planteó el problema del arte y la realidad, reconcilió al arte con sus ilegítimos comienzos filosóficos. Platón se planteó el problema correcto, sólo que le dio una respuesta equivocada. Para resolver el problema filosófico de la relación del arte con la realidad, los críticos debían [...] contestar a una pregunta como ésta: "¿Qué distingue a la *Brillo Box* de Warhol de las cajas de Brillo que contienen Brillo?"» (Danto, 1999*a*: 126-127).

80. «A mi modo de ver, Warhol llevó la cuestión de "¿qué es arte?" a la siguiente fase. Si consideramos la historia de la Modernidad como una lucha del arte por tomar conciencia de una concepción de lo que es (el arte), entonces las "cajas de alimentos" de Warhol se cuentan entre las obras modernas más importantes. Warhol, en efecto, llevó la Modernidad hasta sus últimas consecuencias al mostrar cómo se debe responder a la pregunta filosófica de "¿qué es el arte?"» (Danto, 2011: 73-74).

81. «Su segunda exposición en la galería *Stable*, en abril de 1964, fue para mí una experiencia transformadora. Me convirtió en filósofo del arte. Hasta ese momento, aunque era grande mi interés por el arte, sobre todo por el arte contemporáneo, no me interesaba especialmente la unión entre arte y filosofía» (Danto, 2011: 15).

82. Danto señala que la primera utilización del término *pop art* data de 1958 y «se debe a Lawrence Alloway, un crítico británico que lo empleó para designar la cultura popular mediática estadounidense, en concreto el cine de Hollywood. La opinión de Alloway era que estas películas, como las novelas de ciencia ficción, eran serias y merecían un estudio pormenorizado, al igual que el cine de arte y ensayo, la alta literatura y los productos de la cultura elitista en general. Sin embargo, por algún tipo de dislocación semántica, el término pasó a designar exclusivamente la pintura –y la escultura– de cosas e imágenes procedentes de la cultura comercial, o bien de
objetos que todo el mundo reconoce en el marco de la misma cultura, sin necesidad de explicar su uso ni su significado» (2011: 49).

83. Si se considera que el arte que había acaparado toda la atención en Estados Unidos era el expresionismo abstracto, difícil de comprender por parte del público general, se entiende que Danto afirme que «parte de la inmensa popularidad del pop radica en que transfigura las cosas o clases de cosas que son más significativas

para la gente, elevándolas al estatus de temas de arte alto» (1999*a*: 142).
84. Danto había abordado estos asuntos en «The Philosopher as Andy Warhol» (1999*c*: 61-83). Por otro lado, las reflexiones del propio Warhol sobre estos asuntos pueden encontrarse en sus obras (1981; 2010).
85. Warhol realizó otras películas-retrato con similares características: breves, monótonas y en blanco y negro, que han suscitado el interés de muchos expertos. Su aportación al mundo cinematográfico ha sido puesta de manifiesto en Koch (1973) y Warhol (2009).
86. Ahora bien, como señala acertadamente Fernando Inciarte, «que todo vaya a poder ser arte no quiere decir que todo lo sea» (2001: 98). O, como el mismo Danto señala más adelante: «Que todo "vaya" ahora en el arte, es decir, que todo pueda "ir", depende de cómo se haga, lo cual significa entre otras cosas que también ahora se puede hacer, ¡cómo no!, arte, y arte bueno, incluso a la manera tradicional: depende de cómo se haga» (1999*a*: 104).
87. «Along with the increasing acceleration, the recurrent break, and the steadily growing component of immanent reflection, a fourth factor can be mentioned that confirms the end of the avant-garde. It is the mingling of art, in the traditional sense, with popular culture, the dissolution of the boundary between "high" and "low." In some respects, this is a much older phenomenon. In literature, folktales have been doing this since Romanticism. The same is true of folk music and the Romantic composers, as well as of jazz, in later composers like Milhaud and Stravinsky. In the 1960s, however, a breakthrough came with pop music and the related cultural
turn, as well as –albeit initially in a more isolated way– with Pop Art in the visual arts» (Doorman, 2003: 120).
88. «The problem is that in the post-historical era there is no art-historical context in which objects may exist as artworks; after all, what would it mean to say that there is art history after the end of art history?» (Bacharach, 2013: 4).
89. «Algunos historiadores que afirman resueltamente que el arte progresa, o que puede progresar, se equivocan, lo cual no excluye el hecho de que numerosos autores consideren que, en ciertas épocas, el arte haya llegado más lejos o que los artistas estén mejor dotados» (Van Doren, 1967: 455).
90. Destaca principalmente Georges Didi-Huberman, quien ha cuestionado la práctica de la historia del arte yendo al núcleo del análisis de cómo nos enfrentamos a las obras de arte (2010). En otro orden, también Carlos Arturo ha intentado ofrecer una superación de la historia del arte generada por el esquema hegeliano a través de una interpretación alternativa de la *Crítica del juicio* de Kant (2007).
91. «Joachim did not claim that those whose historical fulfillment lay in the Age of the Father will become extinct or that their forms of life will abruptly disappear in the Age of the Son: they may continue to exist past the moment of their historical mission, historical fossils, so to speak, as Joachim would have supposed the Jews to be, whose time on the stage of history he believed over with. So though there will be Jews in time to come, whose forms of life may evolve in inforeseeable ways, still, their history will no longer be coincident with the history of History itself, conceived of as Joachim did, in the grandest philosophical manner» (Danto, 1986: 84).
92. «Though art may continue to exist in what I have termed a post-historical fashion, its existence carries no historical significance whatever. Now such a thesis can hardly be pondered outside the framework of a philosophy of history it would be
difficult to take seriously were the urgency of art's future not somehow raised from within the artworld itself» (Danto, 1986: 84).
93. Otros autores, como Adorno, también pusieron de manifiesto esta libertad, pero no la consideraron de forma positiva. Carrasco, en el análisis que lleva a cabo de ambos autores, cita al filósofo alemán y explica: «La libertad del arte se había conseguido para el individuo, pero entraba en contradicción con la perenne falta de libertad de la totalidad del todo social. En el arte hay cada vez una mayor libertad, eso no se niega, pero ello ha implicado la pérdida del paraqué estético, la desestetización, *Entkunstung*, del arte» (2008: 64). Esta desestetización supone la pérdida del papel transgresor del arte: «Decir que el arte ha muerto es decir que ya no hay arte que no sea mercancía, que no sea producto de la industria. Matar al arte es privarle de su valor de uso, que es su potencial trasgresor, crítico y negativo para con el actual

estado de cosas, pues “el arte se mantiene en vida gracias a su fuerza de resistencia social. Si no se objetiva se convierte en mercancía (TE, 296)”» (Carrasco, 2008: 65).

94. Las consideraciones dantianas sobre el arte oriental pueden encontrarse en el capítulo de este mismo libro «Formas de los pasados artísticos, Oriente y Occidente» (Danto, 2003*c*: 117-130).

95. Más adelante también se lee: «El pluralismo del mundo del arte fue inevitablemente internalizado por la pintura, que perdió la exclusividad feroz que poseía cuando se percibía a sí misma como el vehículo del avance histórico y necesariamente luchaba por purgarse, por así decirlo, de todos los elementos contrarrevolucionarios» (Danto, 1999*a*: 181).

96. «Lo que Danto llama *transfiguración* no es, pues, sino otro nombre distinto para designar ese efecto de lejanía que la obra de arte aurática ha exteriorizado siem-
pre al aparecer, como explicaba su principal teórico, situada en el pedestal museístico, al constituir un objeto cultual y al inscribirse en la tradición [...]. Creo posible decir que tanto la *transfiguración* como el *aura* otorgan a la obra de arte connotaciones pseudosagradas semánticamente relacionadas con la exclusividad, la distancia, la solemnidad o la excelsitud (en el caso de Danto, de la obra de arte con respecto a la mera cosa), que hacen que, efectivamente, el objeto deje de ser un simple objeto y que nuestra relación con él trascienda la utilitaria» (Murcia, 2010: 321).

97. Respecto a la participación en los museos puede verse el libro de Nina Simón *The Participatory Museum* (2010). Respecto al papel social y pedagógico de los museos destaca la estadounidense Elaine Heumann. La mayor parte de sus pensamientos y aportaciones al tema están recogidos en *Civilizing the Museum: The Collected Writings* (2006).

98. En su último libro, Danto explica que mientras que la teoría deconstructivista (junto con sus respectivas denuncias feministas o *queer*) influyó en casi todas las ramas de las humanidades, como la antropología, la arqueología, la literatura o la historia del arte, «la filosofía nunca se presentó como candidata a la deconstrucción [...]. Cuando aparecieron Derrida o Foucault, la filosofía había sobrevivido a tantas críticas que era, para bien o para mal, prácticamente inmune a sus ataques» (2013*a*: 141).

99. «Hacer depender la esencia del arte de una teoría del arte es relativizar algo esencial a algo contextual, y entonces lo esencial no sería un garante de objetividad artística, por así decirlo, y el esencialismo sería presa del relativismo. Por eso es que, hasta este punto, su esencialismo colapsa en el relativismo artístico» (Ortiz, 2015: 110).

100. «To do so would seem in harmony with Danto’s view of a posthistorical period in which no art form is historically privileged. To justify this state through updating Hegel’s historical narrative is only confusing because it re-introduces the problematic implication at the root of Hegel’s historicism –that art in its highest vocation and its progressive role in history are one and the same. Does Danto really want us to think that, with the end, as he sees it, of art’s historical mission and its fulfillment in philosophy, the crucial issue of quality has been disposed of?» (Kudielka, 1998: 95-96).

101. «Desde esa atalaya del arte posthistórico, desde ese horizonte final, Danto, a modo hegeliano, puede al fin poner de manifiesto la esencia eterna del arte, tal como históricamente se ha revelado en su consumación. ¡Un compromiso demasiado vinculante el que Danto contrae con Hegel!» (García Leal, 2005: 448).

102. A este respecto, afirma Pineda: «Si consideramos pensar el fin del arte, no como un estado de melancolía filosófica, sino como un reto del arte al pensamiento, encontramos que la filosofía del arte hoy no puede funcionar como un establecimiento de criterios sobre lo que es el arte, sino una práctica del pensamiento incitada por el arte mismo» (2011: 265).

Epílogo

Larga vida al arte

En la ficción, los epílogos constituyen la última parte, la que muestra el desenlace de los acontecimientos narrados. Sin embargo, no necesariamente significan su fin. Aunque ahí acabe la historia que el autor nos narra, el lector siempre podría imaginar un después. De hecho, Cervantes se ve obligado a matar a don Quijote para que no se sigan escribiendo historias del caballero ulteriores a la suya.

De la misma manera, aquí se ha narrado una parte de la historia que recoge el recorrido del arte desde el nacimiento de la estética moderna hasta nuestros días. Se explica cómo su historización durante el Romanticismo asentó las bases para que más adelante se pudiera hablar de su final. Aunque, indudablemente, el arte siempre va unido a la historia, el enorme peso que se otorgó al estudio histórico del arte como narración progresiva y coherente condujo a una desviación de la comprensión del arte.

Ya Platón había explicado en el capítulo VIII de la *República* cómo cuando una de las partes constituyentes de un régimen político se absolutiza conduce a su corrupción. Así, la timocracia, poder basado en cierta renta y honor, degenera en oligarquía; la democracia, poder basado en la libertad y la mayoría, degenera en anarquía. Sin embargo, la posible corrupción de estas formas de gobierno no necesariamente implica su desaparición, sino más bien una sucesión a otro tipo de régimen político.

Extrapolando esta visión al arte podemos decir que la absolutización de la historia en el arte ha corrompido la comprensión de este. El espíritu ilustrado impulsó el estudio científico e histórico del arte y el espíritu romántico condujo a una exaltación cuasisagrada o espiritual del arte al exaltarlo como el ámbito de la libertad por excelencia. El mismo Hegel también otorgó un gran peso al arte y a su aspecto histórico y, sin embargo, fue el primero en señalar que el arte ya no debía ser comprendido de la misma manera que se había hecho hasta entonces. Sus palabras no fueron bien comprendidas y la consideración del arte siguió en peligro. Pero rescatando las palabras de Hölderlin podemos decir que «allí donde

crece el peligro crece también la salvación».

En esta «historia» de la salvación, si puede hablarse así, una etapa fundamental fueron las vanguardias históricas. Toda una generación de artistas trató de ir más allá de las convenciones, de los géneros y de las etiquetas. El propio arte se convirtió en un tema de reflexión y los artistas trataron de «salvarlo» de su propia corrupción y retornarlo a la vida. Ese espíritu que buscaba ampliar el concepto de arte y unirlo con la vida siguió latiendo en las corrientes artísticas siguientes desde Warhol a John Cage.

Danto se percató de que los cambios artísticos producidos por esos artistas marcaban algo muy profundo. Lo que late en el fondo de la cuestión que Danto aborda es, en realidad, el fin de la comprensión del arte nacida en la modernidad. Si bien el concepto de arte, tal y como lo concebimos hoy, se forja antes del desarrollo de la modernidad, también es cierto que en esta época se convierte en uno de sus emblemas más insignes. En realidad, lo que se acaba no es solo una narrativa, sino toda la concepción moderna del arte, que lleva consigo una reflexión estética centrada en la belleza y en el estudio científico de la historia del arte. En efecto, el análisis realizado sobre la filosofía del arte hegeliano y su confrontación con la filosofía de Danto nos ha permitido demostrar que lo que afirman que se cierra, lo que acaba, es toda la comprensión sobre el arte desarrollada en la época moderna. Lo cual pone de relieve tanto la actualidad de Hegel como la profundidad de Danto.

Sin embargo, la modernidad sigue pesando sobre nosotros. Todavía hoy se sigue considerando la ciencia histórica como única herramienta de comprensión, y se le pide a esta, en solitario, dar cuenta de lo ocurrido y de lo que ocurre actualmente en arte, cuando sus parámetros ya no bastan. Hoy más que nunca son necesarios otros de corte estético, filosófico. Y si no se tienen en cuenta, a veces, la época contemporánea se muestra difícil de asir. Tanto que para muchos, quizá la mayoría, resulta incomprensible. Más cuando la democratización del acceso a las obras de arte ha provocado la exigencia de que la comprensión sea inmediata, que los conceptos sean claros y distintos y que haya métodos y definiciones definitivas en sus explicaciones. Pero estos deseos de claridad olvidan que, como decía Camus, «si el mundo fuese claro, el arte no existiría» (1982: 131).

Con todo, se comprende que la modernidad haya dejado su poso. El curso histórico ha formado las características que otorgan su particularidad al momento que vivimos. Todo lo que ha sucedido lo llevamos con nosotros. Y también lo lleva el arte, que no deja de dialogar con la tradición y con todo lo que le rodea. Y en ese constante diálogo que tenemos con otras épocas y otros mundos, el arte nos ayuda a comprender el mundo y a comprendernos a nosotros

mismos.

Pero ya no es suficiente. El arte se ha transformado de tal manera que la ciencia histórica del arte, con presupuestos ilustrados, no basta para dar cuenta de la práctica artística contemporánea. Lo que se necesita hoy es una filosofía del arte fuerte, que tenga en cuenta la historia, para poder comprender y explicar el arte de nuestros días. En este sentido, considero que la filosofía del arte dantiana, si bien no puede dar cuenta completa de la transformación contemporánea del arte y su significado, sí ha supuesto una gran aportación, desde la cual puede seguirse trabajando en nuestro siglo XXI.

Dentro de las aportaciones más relevantes del filósofo americano está el haber puesto de manifiesto que en nuestra época no es necesario que el arte se rija por unos parámetros, ni que los artistas tengan que seguir un único estilo, ni que tenga que haber una única corriente artística. La época posthistórica del arte muestra que todas las variables son posibles. En esta época, el arte ya no es solamente un estilo unívoco, sino que es plural y libre: conviven diferentes estilos en un mismo momento histórico y lo hacen de forma pacífica. Esto no implica defender un relativismo acrítico donde no se pueda discriminar el valor de nada ni de nadie. El mismo Arthur Danto, en sus críticas artísticas, hizo valoraciones acerca de la novedad de una obra, de la pertinencia de una exposición o de la grandeza de un artista. Sin los parámetros modernos puede resultar más difícil la comprensión o explicación de las obras, pero sigue siendo posible. De hecho, quizá esta dificultad obligue a ir más al fondo, a hacer una crítica más real. Aunque en términos mercantiles o didácticos siga siendo útil englobar a distintos artistas bajo las mismas corrientes, o determinadas formas de hacer arte bajo letreros, hoy debemos atender de forma más especial a cada obra en particular.

El estudio del pensamiento de Hegel y Danto nos permite darnos cuenta de que es necesario atender a los cambios que ha habido en el arte para tratar de comprender dónde estamos y quizá hacia dónde vamos. Tras la pérdida del valor de la mímesis a finales del siglo XIX, se llegó al abandono de la figuración, a la ampliación de los medios, utensilios y de los lugares tradicionales. Con estos cambios, los artistas trataron de lograr una mayor horizontalidad y una mayor relación con el mundo y el espectador, una mayor relación del arte con la vida. De ahí que, en la actualidad, cada vez se otorgue más prioridad a la acción y a la participación en el terreno artístico, a diferencia de otras épocas en las que se había privilegiado la recepción pasiva o el resultado final.

Asimismo, se ha propiciado la ruptura de las jerarquías y la ampliación de la mirada a terrenos tradicionalmente marginales, como se manifiesta en la proliferación de *happenings* y *performances*, en las nuevas corrientes que

fusionan diferentes géneros o en la inclusión de «artes menores» en el panorama artístico. Entre ellas se podría destacar la revaloración del dibujo y el cómic o la gran revolución que ha supuesto la corriente del *street art* al romper las barreras de los museos, revalorizar los lugares comunes y empoderar a artistas que nunca hubieran sido tenidos en cuenta. Dentro de este elenco merece la pena tener en cuenta también la estetización que ha sufrido nuestra vida cotidiana con el espectacular crecimiento y la expansión de todo el mundo del diseño. Por último, me parece que hay que hacer una mención especial al nuevo panorama que se abre con el desarrollo de la tecnología, su aplicación al arte y su imbricación con los cuerpos humanos en el cyborgismo que trata de eliminar cualquier tipo de diferenciación entre el cuerpo y la creación, entre el arte y el artista.

Estos son solo algunos de los múltiples ejemplos que se podrían poner sobre el espectacular panorama artístico que se abre ante nosotros. La pluralidad y la imbricación entre los diferentes estilos y corrientes no van a descender, sino que seguirán creciendo. Cabe el peligro de que las enormes posibilidades que ofrece el arte y su democratización supongan un superávit de creaciones y un descenso de calidad de la obras. En este sentido, se hacen de nuevo valiosas las reflexiones de Danto, quien, sin establecer un elenco de criterios, sí señaló algunos aspectos que nos permiten tener elementos de juicio a la hora de acercarnos a cualquier tipo de obra artística. Entre todos los que se podrían comentar, me gustaría destacar dos: qué significado, contenido o concepto tiene la obra y cómo se encarna. La encarnación no es la mera materialización, como si lo único importante fuera la idea, sino que parte fundamentalmente de la vehiculación del contenido. Esto apunta a elementos tan variados como pueden ser el momento histórico, el contexto cultural, los materiales utilizados o algunas cualidades estéticas, por ejemplo, en el caso de que fuera importante para la obra. Si no se realiza una buena encarnación, el contenido no suele entenderse. Algunos artistas o galeristas suplen esa falta con largos o enrevesados discursos con los que explicar o justificar la obra. Y aunque a veces son necesarios los discursos para entender una obra o para apreciarla más, eso no debe ser por una mala encarnación, formalización, del contenido que se desea expresar.

En línea con este último aspecto, considero que también en nuestros días hay que tener muy en cuenta el momento histórico, pues el hecho de que finalicen las narraciones hegemónicas históricas no significa que la historia deje de ser parte integrante y esencial del arte. La atención al momento histórico en el que la obra se inscribe permitirá ver qué aporta a la tradición artística, a la comprensión del mundo en el que vive o a cualquier otro aspecto de interés. Como decía antes, no toda obra es posible en todo momento histórico y, por lo mismo, el hecho de que haya cosas que fueron posibles en otros momentos hace que hoy en día sean

menos novedosas. Qué duda cabe de que la industria del arte actual fomenta lo novedoso por lo novedoso, incrementando una inflación que pinchará en algún momento. Eso también forma parte de nuestro momento histórico y, por ello, hay que tratar de tomar distancia en la medida de lo posible.

En este punto parece inevitable aludir al papel crucial de las instituciones artísticas. Si bien no considero que su papel sea decisivo para determinar qué es arte, considero que en las instituciones de prestigio hay expertos con gran formación artística capaces de juzgar con un criterio que va más allá de lo puramente comercial. Es decir, que también en el mundo institucional se elige y fomenta el arte por criterios artísticos y no solo por cuestiones ideológicas, económicas, mercantiles o de prestigio y difusión. Tienen la responsabilidad de ir más allá de vender más entradas o buscar mayor eco en la prensa. En la medida en que las instituciones cumplan bien su papel, podrían convertirse en criterio y referencia para el espectador de a pie.

Este punto remite al último que deseo mencionar: la formación y la trayectoria del propio artista. No es que un artista sea más importante por tener más formación, sino que la formación nos puede dar datos para comprender su manera de trabajar. No es lo mismo que una obra esté realizada por un adolescente con mucho talento o por alguien que lleve cuarenta años esculpiendo. Nada tiene que ver con que uno sea mejor o peor, sino que lo que valoramos en ambos es distinto o, al menos, según los casos puede serlo. Independientemente de la edad, tampoco es lo mismo el *amateur* que el que tiene detrás de sí una gran formación. En este sentido puede pensarse en artistas como Picasso o John Cage, que llevan a cabo obras aparentemente muy simples, pero que no hubieran sido capaces de hacer (o desde luego no habrían tenido el mismo valor) si no hubieran tenido a su espalda toda su trayectoria artística.

Tanto los elementos que se refieren a la obra de arte y su significado como a los parámetros contextuales, sin ser absolutos, pueden servir para orientar el criterio del espectador en una época posthistórica. En este sentido, el mundo del arte hoy, liberado de sus constricciones, nos devuelve la pelota. No es el arte el que se tiene que explicar más, sino que es el espectador el que tiene ahora la tarea de investigar, conocer, ahondar en las obras para poder entenderlas.

Quizá esto podría parecer una filosofía del arte de mínimos, pero precisamente por ello estos elementos no solo ayudan a entender el arte de hoy, sino el de cualquier época. Ello me conduce a pensar, en conexión con Hegel y Danto, que también podrán seguir siendo válidos en el futuro. Al arte le queda todavía mucha vida y, mientras dure, la tarea de intentar dar cuenta de él nunca puede llegar a su fin.

Referencias bibliográficas

FUENTES PRIMARIAS

Arthur Coleman Danto

1964 «The Artworld», *The Journal of Philosophy*, 61-19, pp. 571-584.

1965*a* *«Basic Actions», American Philosophical Quarterly*, 2, pp. 141-148.

1965*b* *Analytical Philosophy of History*, Cambridge, Cambridge University Press.

1965*c* *Nietzsche as Philosopher*, Nueva York, Columbia University Press.

1968*a* *Analytical Philosophy of Knowledge*, Cambridge, Cambridge University Press.

1968*b* *What Philosophy Is: A Guide to Elements*, Londres, Harper and Row.

1973 *Analytical Philosophy of Action*, Londres, Cambridge University Press.

1975 *Jean-Paul Sartre*, Nueva York, The Viking Press.

1976 *¿Qué es la filosofía?*, Madrid, Alianza.

1981 *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge, Harvard University Press.

1984 «The End of Art», en B. Lang (ed.): *The Death of Art*, Nueva York, Haven Publications, pp. 5-35.

1985 *Narration and Knowledge*, Nueva York, Columbia University Press.

1986 *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Nueva York, Columbia University Press.

1987 *The State of the Art*, Nueva York, Prentice Hall Press.

1988 «Santayana's *The Sense of Beauty. An Introduction*», en G. Santayana: *The Sense of Beauty. Being the Outlines of Aesthetics Theory*, Cambridge, The Mit Press, pp. xv-xxviii.

1989*a* «Narratives of the End of Art», *Grand Street*, 8-3, pp. 166-181.

1989*b* *Connections to the World: The Basic Concepts of Philosophy*, San Francisco, Harper and Row.

1989*c* *Historia y narración. Ensayos de filosofía analítica de la historia*, Barcelona, Paidós.

1990 *Encounters and Reflections. Art in the Historical Present*, Berkeley, University of California Press.

1991 «Depiction and the Phenomenology of Perception», en N. Bryson, M. A. Holly y K. Moxey (eds.): *Visual Theory*, Cambridge, Polity Press, pp. 201-215.

1992 *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-historical Perspective*, Berkeley, University of California Press.

1994 *Embodied Meanings. Critical Essays and Aesthetic Meditations*, Nueva York, Farrar, Straus & Giroux.

1995 «The Decline and Fall of the Analytical Philosophy of History», en F. Ankersmit y H. Kellner (eds.): *A New Philosophy of History*, Chicago, University of Chicago Press, pp. 71-85.

1996 *a* «Art, Essence, History, and Beauty: A Reply to Carrier, a Response to Higgins», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 54-3, pp. 284-287.

1996 *b* «Works in Progress: Art and the Historical Modalities», *Æ, Canadian Aesthetics Journal / Revue Canadienne d'Esthétique*, 1 [en línea].

1997 *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, Princeton University Press.

1998-99 «Obras de arte y cosas reales», *Ensayos*, 5, pp. 25-40.

1999*a* *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós.

1999*b* «Narrative and Never-Endingness: A Reply to Margolis», en A. Haapala (ed.): *The End of Art and Beyond: Essays after Danto*, pp. 27-29.

1999*c* *Philosophizing Art. Selected Essays*, Berkeley, University of California

Press.

1999*d* *The Body/Body Problem: SelectedEssays*, Berkeley, University of California Press.

2000 *The Madonna of the Future: Essays in a Pluralistic Art World*, Nueva York, Straus and Giroux.

2001*a* «Seeing and showing», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 54-59, pp. 1-9.

2001*b* «The Pigeon within Us All: A Reply to Three Critics», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 54-59, pp. 39-44.

2002 *La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte*, Barcelona, Paidós.

2003*a* *El cuerpo/el problema del cuerpo*, Madrid, Síntesis.

2003*b* *La Madonna del futuro: ensayos en un mundo de arte plural*, Barcelona, Paidós.

2003*c* *Más allá de la Caja Brillo: las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*, Madrid, Akal.

2003*d* *The Abuse of Beauty. Aesthetics and the Concept of Art*, Chicago, Open Court Publishing.

2004 «Hegel's End-of-Art Thesis», en D. E. Wellbery y J. Ryan (eds.): *A New History of German Literature*, Cambridge, Harvard University Press, pp. 535-540.

2005*a* «Tres Cajas de Brillo: cuestiones de estilo», en F. Pérez Carreño (ed.): *Estética después del fin del Arte. Ensayos sobre Arthur Danto*, pp. 19-40.

2005*b* *El abuso de la belleza: la estética y el concepto del arte*, Barcelona, Paidós.

2006 «Una visita a Santayana», *Archipiélago: Revista de Crítica de la Cultura*, 70, pp. 11-15.

2007 «Embodied Meanings, Isotypes, and Aesthetical Ideas», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 65-1, pp. 121-129.

2008 «Lectio magistralis», en «Il futuro dell'estetica», T. Andina y P. Kobau (eds.): *Rivista di Estetica*, 38-2, pp. 11-19.

2009 *Andy Warhol*, New Haven, Yale University Press.

2011 *Andy Warhol*, Barcelona, Paidós.

2012 «Responses and Replies», en M. Rollins (ed.): *Danto and His Critics*, pp. 193-216.

2013*a* *¿Qué es el arte?*, Barcelona, Paidós.

2013*b* «Intelectual Autobiography of Arthur Danto», en R. E. Auxier y L. Hahn (eds.): *The Philosophy of Arthur C. Danto*, Chicago, Library of Living Philosophers, pp. 1-70.

2013*c* «Reply to Noël Carroll», en R. E. Auxier y L. Hahn (eds.): *The Philosophy of Arthur C. Danto*, pp. 453-458.

2013*d* *What is art*, New Haven, Yale University Press.

2014 *Narración y conocimiento*, Buenos Aires, Prometeo.

G. W. Friedrich Hegel

1920 *The Philosophy of Fine Art*, traducido por F. B. P. Osmatson, Londres, Bell.

1975 *Aesthetics. Lectures on Fine Art I y II*, traducido por T. M. Knox, Oxford, Clarendon Press.

1982 *Ciencia de la lógica*, Buenos Aires, Solar.

1984 *a Filosofía real*, México, Fondo de Cultura Económica.

1984*b* *Escritos de juventud*, México, Fondo de Cultura Económica.

1985 *Lecciones sobre la historia de la filosofía*, México, Fondo de Cultura Económica.

1989*a* *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, Barcelona, PPU.

1989*b* *Lecciones de estética*, Barcelona, Península.

1995 *Vorlesung über Ästhetik: Berlin 1820/1*, editado por E. Schneider, Frankfurt, Peter Lang.

1997 *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, Madrid, Alianza.

1998 *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst. Berlin 1823. Nachgeschrieben von Heinrich Gustav Hotho*, editado por A. Gethmann-Siefert, Hamburgo, Meiner.

1999 *Phänomenologie des Geistes*, Berlín, Akademie-Verlag.

2004*a* *Philosophie der Kunst oder Ästhetik. Nach Hegel. Im Sommer 1826. Mitschrift Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler*, r A., editado por A. Gethmann-Siefert y B. Collenberg-Plotnikov, Múnich, Wilhelm Fink Verlag.

2004*b* *Fenomenología del espíritu*, México, Fondo de Cultura Económica.

2005 *Principios de la filosofíadel derecho*, Barcelona, Edhasa.

2006*a* *Filosofía del arte o estética (verano de 1826). Apuntes de Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler*, editado por A. Gethmann-Siefert y B. Collenberg-Plotnikov, Madrid, Abada.

2006*b* *Fenomenología del espíritu*, editado por M. Jiménez Redondo, Valencia, Pre-Textos.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ABRAMS, M. H. (1975): *El espejo y la lámpara: teoría romántica y tradición crítica*, Barcelona, Barral.

ACOSTA, M.ª R. y J. A. DÍAZ (eds.) (2008): *La nostalgia de lo absoluto: Pensar a Hegel hoy*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.

ADORNO, T. (1992): *Teoría estética*, Madrid, Taurus.

ALCARAZ, M. J. (2006): *La teoría del arte de Arthur Danto: de los objetos indiscernibles a los significados encarnados*, Murcia, Universidad de Murcia.

— (2015): «El lugar de la estética en la concepción del arte como significado encarnado», *Páginas de Filosofía*, 19, pp. 156-175.

AMENGUAL, G. (2001): *La moral como derecho: estudio sobre la moralidad en la «Filosofía del Derecho» de Hegel*, Madrid, Trotta.

ANDINA, T. (2010): *Arthur Danto, un filosofo pop*, Roma, Carocci.

— (2012): «Profili Arthur Danto», *www.APhEx.it*, 6 [en línea].

— (2013): «Taking Danto's Suggestion Seriously: Nietzsche's Theory of Truth Revisited», en R. E. Auxier y L. Hahn (eds.): *The Philosophy of Arthur C. Danto*, pp. 483-508.

ANKERSMIT, F. R. (1986): «The Dilemma of Contemporary Anglo-Saxon Philosophy of History», *History and Theory*, 25-4, pp. 1-27.

— (1988): «Historical Representation», *History and Theory*, 27-3, pp. 205-228.

— (2011): *El giro lingüístico: teoría literaria y teoría histórica*, Buenos Aires, Prometeo.

ANSCOMBE, E. (1957): *Intention*, Cambridge, Harvard University Press.

ARGAN, G. C. (1980): «El valor de la "figura" en la poética neoclásica», en *Arte, Arquitectura y Estética en el Siglo XVIII*, Madrid, Akal, pp. 71-86.

ARTURO, C. (2007): *Concepto de arte e idea de progreso en la historia del arte*, Medellín, Universidad de Antioquía.

ASSUNTO, R. (1990): *La antigüedad como futuro. Estudio sobre la estética del neoclasicismo europeo*, Madrid, Visor.

AURELL, J. (2004): «Los efectos del giro lingüístico en la historiografía reciente», *Rilce*, 20, pp. 3-20.

AURELL, J. y P. BURKE (2013): «Las tendencias recientes: del giro lingüístico a las historias alternativas», en J. Aurell, C. Balmaceda, P. Burke y F. Soza (eds.): *Comprender el pasado. Una historia de la escritura y el pensamiento histórico*, Madrid, Akal, pp. 287-340.

AUXIER, R. E y L. E. HAHN (eds.) (2013): *The Philosophy of Arthur C. Danto*, Chicago, Open Court Publishing Company.

BACHARACH, S. (2013): «Defining Art to End It», en V. Marchenkov (ed.): *Between Histories: Whence and Whither Contemporary Art*, Nueva York, Hampton University Press, pp. 1-12.
BALLÉN, J. S. (2012): «Sobre la muerte en las *Lecciones de estética* de Hegel», *Universitas Philosophica*, 59, pp. 179-194.
BARRENA, S. (2007): *Razón creativa: crecimiento y finalidad del ser humano según C. S. Peirce*, Madrid, Rialp.
BEARDSLEY, M. C. (1958): *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*, Nueva York, Harcout, Brace & Company.
BEISER, F.C. (ed.) (1993): *The Cambridge Companion to Hegel and Nineteenth-Century Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press.
BELTING, H. (1987): *The End of the History of Art?*, Chicago, University of Chicago Press.
— (2009): *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*, Madrid, Akal.
BENJAMIN, W. (2008): «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», *Obras completas I*, vol. 2, Madrid, Abada, pp. 7-47.
BERLIN, I. (1999): *Vico y Herder*, Madrid, Cátedra.
— (2000): *Las raíces del romanticismo*, Madrid, Taurus.
BIEMEL, W. (1962): «La estética de Hegel», *Convivium*, 13, pp. 147-162.
BLACK, M. (1966): *Modelos y metáforas*, Madrid, Tecnos.
BLANCO, C. (2011): «Hacia una definición hegeliana del arte», *Thémata. Revista de Filosofía*, 44, pp. 126-146.
BLUMEMBERG, H. (2008): *La legitimación de la Edad Moderna*, Valencia, Pre-Textos.
BORDONABA, L. (2016): «La critique d'art après la fin de l'art», *Cahiers Philosophiques*, 144-1, pp. 95-101.
BORRADORI, G. (1996): *Conversaciones filosóficas. El nuevo pensamiento norteamericano*, Barcelona, Norma.
BOSANQUET, B. (1919): «Appendix on Croce's Conception of the "Death of Art" in Hegel», *Proceedings of the British Academy*, IX, pp. 280-288.
BOURDÉ-HERVÉ, G. (1992): *Las escuelas históricas*, Madrid, Akal.
BOURGEOIS, B. (1991): *Eternité et historicité de l'esprit selon Hegel*, París, Vrin.
BOZAL, V. (2004): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, La Balsa de la Medusa.
BRANDOM, R. B. (2002): *Tales of the Mighty Dead: Historical Essays in the Metaphysics of Intentionality*, Cambridge, Harvard University Press.
— (2009): *Reason in Philosophy: Animating Ideas*, Cambridge, Harvard University Press.

BREISACH, E. (2009): *Sobre el futuro de la historia. El desafío posmodernista y sus consecuencias*, Valencia, Universitat de València.
BRODSKY, J. (1984): «Only the End of Art», en B. Lang (ed.): *The Death of Art*, pp. 57-78.
BUBNER, R. (2007): «The Religion of Art», en S. Houlgate (ed.): *Hegel and the Arts*, pp. 296-309.
BUGEL, C. (1999): «Arthur C. Danto: La alegría de vivir después del fin del arte. Entrevistas de fin de siglo», *Inter Press Service*, 23 dic. [en línea].
BUNGAY, S. (1984): *Beauty and Truth: A Study of Hegel's Aesthetics*, Nueva York, Oxford University Press.
BURGIN, V. (1986): *The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity*, Atlantic Highlands, Humanities Press.
CAMARGO, M. A. (2007): «Arthur C. Danto: entre filosofía analítica y filosofía substantiva de la historia», *Estudios de Filosofía*, 36, pp. 133-150.
CAMUS, A. (1982) *El mito de Sísifo*, Madrid, Alianza.
CARR, D. (1986): *Time, Narrative, and History*, Bloomington, Indiana University Pres.
CARRASCO, A. (2008): «Tras la muerte del arte como ideología: un diálogo entre Adorno y Danto», *La Torre del Virrey: Revista de Estudios Culturales*, 6, pp. 61-66.
CARRASCO, M. (2013): «De la estética de la forma a la estética del significado. Sobre el giro estético de A. Danto», *Revista de Filosofía*, 38-1, pp. 79-97.
CARRIER, D. (1998): «Danto and His Critics: *After the End of Art* and Art History», *History and Theory*, 37-4, pp. 1-16.
— (2012): «Danto as Sistematic Philosopher, or *Comme on lit Danto en français*», en M. Rollins (ed.): *Danto and His Critics*, pp. 15-29.
CARROLL, N. (1990): «The Transfiguration of the Common Place, The Philosophical Disenfranchisement of Art, The State of the Art», *History and Theory*, 29-1, pp. 111-124.
— (1995): «Danto, Style and Intention», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 53-3, pp. 251-257.
— (1997): «Danto's New Definition of Art and the Problem of Art Theories», *British Journal of Aesthetic*, 37-4, pp. 386-392.
— (1998): «The End of Art?», *History and Theory*, 37-4, pp. 17-29.
— (1999): «Danto, Art, and History», en A. Haapala (ed.): *The End of Art and Beyond: Essays after Danto*, pp. 30-45.
— (2012): «Essence, Expression and History: Arthur Danto's Philosophy of Art», en M. Rollins (ed.): *Danto and His Critics*, pp. 118-145.
— (2013): «Danto, the End of Art, and the Orientational Narrative», en R. E.

Auxier y L. Hahn (eds.): *The Philosophy of Arthur C. Danto*, pp. 433-452.
CARTER, C. (1980): «A Re-Examination of the "Death of Art" Interpretation of Hegel's Aesthetics», en W. E. Steinkraus y K. I. Schmitz (eds.): *Art and Logic in Hegel's Philosophy*, Atlantic Highlands, Humanities Press, pp. 83-100.
CASAS, R. (1990): «Apuntes sobre la crítica hegeliana de la ironía», *Ideas y valores*, 110, pp. 21-31.
CASCALES, R. (2017): «La primacía entre arte, religión y filosofía. Un debate abierto desde el Romanticismo», *Naturaleza y Libertad*, 9, pp. 185-226.
— (2018): «The Sense of the "End of Art" in Arthur Danto», *Rivista di Estetica*, 2, pp. 131-148.
CASTILLO, M. C. (2015): «Danto y la mímesis: más allá del fin del arte», *Páginas de Filosofía*, 19, pp. 114-133.
CASTRO, S. (2005): *En teoría, es arte: una introducción a la estética*, Salamanca, San Esteban.
— (2009): «Ontología e interpretación de la obra de arte en Joseph Margolis», *Estudios Filosóficos*, LVIII, pp. 437-462.
— (2011): «El arte ya (no) es bello», en *Sociedades en crisis, perspectivas estéticas para Europa*, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 136-145.
CASTRO, S. y F. PÉREZ CARREÑO (2016): *Arte y Filosofía en Arthur Danto*, Murcia, Editum.
CERTEAU, M. (1975): *L'Ecriture de l'historie*, París, Gallimard.
CHAPELLE, A. (1964): *Hegel et la religion*, vol. I: *La Problématique*, París, Éditions Universitaires.
CHATEAU, D. (2005): «Arthur Danto: filosofía del arte, filosofía en el arte», en F. Pérez Carreño (ed.): *Estética después del fin del Arte. Ensayos sobre Arthur Danto*, pp. 41-56.
COMETTI, J-P. (2016): «Comment reconnaître un agent double? Arthur Danto et la (dé)définition de l'art», *Cahiers Philosophiques*, 144-1, pp. 9-26.
CONESA, F. y J. NUBIOLA (2002): *Filosofía del lenguaje*, Barcelona, Herder.
COSTELLO, D. (2004): «On Late Style: Arthur Danto's *The Abuse of Beauty*», *British Journal of Aesthetics*, 44-4, pp. 424-439.
COSTELLO, D. (2008): «Kant and Danto, Together at Last?», en D. Stock y K. Thomson-Jones (eds.): *New Waves in Aesthetics*, Londres, Palgrave Macmillan, pp. 244-266.
CRIMP, D. (1981): «The End of Painting», *October*, 16 [Art World Follies], pp. 69-86.
CRITCHLEY, S. (2001): *Continental Philosophy: a Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press.
CROCE, B. (1997): *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*,

Málaga, Ágora.
CUBO, O. (2010): «Hegel y el fin del arte», *Hybris. Revista de Filosofía*, 2-1, pp. 6-19.
D'AGOSTINI, F. (2000): *Analíticos y continentales: guía de la filosofía de los últimos treinta años*, Madrid, Cátedra.
D'ANGELO, P. (1989): *Simbolo e arte in Hegel*, Roma, Laterza.
— (1997): *L'estética del romanticismo*, Bolonia, Il Mulino.
— (2000): «Introduzione», en G. W. F. Hegel: *Lezioni di estetica. Corso del 1823*, Bari, Laterza, pp. V-XXXVI.
— (2008): «La definizione dell'arte», en *Introduzione all'estetica analitica*, Bari, Laterza, pp. 3-36.
— (2010): «La religión natural», en F. Duque (ed.): *Hegel. La Odisea del Espíritu*, pp. 225-246.
— (2015): *Il problema Croce*, Macerata, Quodlibet.
D'ANGELO, P. y F. DUQUE (eds.) (1999): *La religión de la pintura. Escritos de filosofía romántica del arte*, Madrid, Akal.
DAVIDSON, D. (1978): «What Metaphors Mean», *Critical Inquiry*, 5, pp. 31-47.
DE MICHELI, M. (2006): *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza.
DESMOND, W. (1986): *Art and the Absolute: A Study of Hegel's Aesthetics*, Albany, University of New York Press.
— (2007): «Filosofía del arte a la sombra de Hegel», *Estudios Filosóficos*, LVI, pp. 31-51.
D'HONDT, J. (1972): «La Mort de l'Art», *Bulletin International d'Esthetique*, 17, pp. 4-24.
DÍAZ, J. A. (2008): «Hegel y la religión», en M.ª R. Acosta y J. Aurelio (eds.): *La nostalgia de lo absoluto: Pensar a Hegel hoy*, pp. 219-246.
DICKEY, L. (1993): «Hegel on Religion and Philosophy», en F. Beiser (ed.): *The Cambridge Companion to Hegel and Nineteenth-Century Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 301-347.
DICKIE, G. (1971): *Aesthetics: An Introduction*, Indianápolis, The Bobbs-Merrill Company.
— (1974): *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Indianápolis, Cornell University Press.
— (2005): *El círculo del arte. Una teoría del arte*, Barcelona, Paidós.
DIDI-HUBERMAN, G. (2010): *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*, Murcia, Ad litteram.
DILTHEY, W. (1994): *Introducción a las ciencias del espíritu*, México, Fondo de Cultura Económica.

DOMÍNGUEZ HERNÁNDEZ, J. (1996): «Posiciones filosóficas de Hegel y Danto sobre el "fin del arte"», *Estudios de Filosofía*, 13, pp. 71-88.
— (2003): «¿Religión del arte o comprensión del arte? La crítica de Hegel al Romanticismo», *Estudios de Filosofía*, 28, pp. 123-142.
— (2008): «Arte como "formelle Bildung" en el mundo moderno en la estética de Hegel», *Estudios de Filosofía*, 37, pp. 201-221.
DONOUGHO, M. (2007): «Art and History: Hegel on the End, the Beginning, and the Future of Art», en S. Houlgate (ed.): *Hegel and the Arts*, pp. 179-215.
DOORMAN, M. (2003): *Art in Progress. A Philosophical Response to the End of the Avant-Garde*, Ámsterdam, Amsterdam University Press.
DRAY, W. (1957): *Laws and Explanation in History*, Londres, Oxford University Press.
DRI, R. (1999): *La odisea de la conciencia moderna. Hermenéutica del capítulo VI de la Fenomenología del espíritu*, Buenos Aires, Biblos.
DUCHAMP, M. (2012): *Escritos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
DUQUE, F. (1998): *Historia de la filosofía moderna. La era de la crítica*, Madrid, Akal.
DUQUE, F. (ed.) (2010): *Hegel. La Odisea del Espíritu*, Madrid, Pensamiento.
ECO, U. (1994): *Segundo diario mínimo*, Barcelona, Lumen.
ESPINOZA LOLAS, R. A. (2008): «Arte y religión en la *Phänomenologie des Geistes* de Hegel a la luz de la *Wissenschaft der Logik*», *Daimon: Revista de Filosofía*, 43, pp. 71-91.
ESPIÑA, Y. (1996): *La razón musical en Hegel*, Pamplona, Eunsa.
FABRO, C. (1969): *La dialéctica de Hegel*, Buenos Aires, Columba.
FERNÁNDEZ ARENAS, J. (1990): *Teoría y metodología de la historia del arte*, Barcelona, Anthropos.
FERNÁNDEZ URIBE, C. A. (1996): «La historia tras la muerte del arte», *Estudios de Filosofía*, 13, pp. 9-27.
FINKIELKRAUT, A. (2006): *Nosotros, los modernos*, Madrid, Encuentro.
FISCHER, H. (1981): *L'Histoire de l'art est terminée*, París, Balland.
FLAM, J. D. (2003): *Primitivism and Twentieth-century Art: A Documentary History*, Berkeley, University of California Press.
FLORENSKY, P. (2005): *La perspectiva invertida*, Madrid, Siruela.
FODOR, J. A. (1983): *The Modularity of Mind*, Cambridge, MIT Press.
– (2012): «*Déjà vu* All Over Again: How Danto's Aesthetics Recapitulates the Philosophy of Mind», en M. Rollins (ed.): *Danto and His Critics*, pp. 55-68.
FORMAGGIO, D. (1983): *La 'morte dell'arte' e l'Estetica*, Bolonia, Il Mulino.
FUKUYAMA, F. (1992): *The End of History and the Last Man*, Nueva York, Free Press.

GABÁS, R. (2008): *Curso básico de filosofía estética*, Santander, Universidad de Cantabria.
GADAMER, H. G. (1984): *Verdad y Método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, Sígueme.
— (1997): *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, Barcelona, Paidós.
GADAMER, H. G. (2000): «¿El fin del arte?», en *La herencia de Europa*, Barcelona, Península, pp. 65-83.
GARCÍA LEAL, J. (1999): «La filosofía del arte de Arthur C. Danto», *Suplementos de Contrastes: Revista Internacional de Filosofía*, 4, pp. 71-98.
GARCÍA LEAL, J. (2005): «Las paradojas de Arthur Danto», *Estudios Filosóficos*, 54-157, pp. 441-461.
GARDINER, P. (1961): *La naturaleza de la explicación histórica*, México, UNAM.
GETMANN-SIEFERT, A. (1984): *Die Funktion der Kunst in der Geschichte. Untersuchungen zu Hegels Ästhetik*, Bonn, Bouvier.
— (1992): «Das "moderne" Gesamtkunstwerk: die Oper», *Phänomen versus System. Zum Verhältnis von philosophischer Systematik und Kunsturteil in Hegels Berliner Vorlesungen über Ästhetik oder Philosophie der Kunst*, Bonn, Bouvier, pp. 165-230.
— (2014): «L'attuale discussione sulla fine dell'arte. Riflessioni sul confronto di Danto con Hegel», en F. Iannelli (ed.): *Vita dell'arte. Risonanze dell'estetica di Hegel*, Macerata, Quodlibet Studio, pp. 135-155.
GETHMANN-SIEFERT, A. y K. BEER (2006): «Prólogo. Sobre los apuntes de Kehler», en G. W. F. Hegel: *Filosofía del arte o Estética (verano de 1826). Apuntes de Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler*, pp. 7-45.
GEULEN, E. (2006): *The End of Art. Readings in a Rumor After Hegel*, Stanford, Stanford University Press.
GILMORE, J. (2005): «Internal Beauty», *Inquiry. An Interdisciplinary Journal of Philosophy*, 48-2, pp. 145-154.
GLECKNER, R. F. (ed.) (1974): *Romanticism: Points of View*, Michigan, Wayne State University Press.
GLOCK, H-J. (2012): ¿Qué es la filosofía analítica?, Madrid, Tecnos.
GLOCK, H-J. (ed.) (1997): *The Rise of Analytic Philosophy*, Oxford, Blackwell.
GOEHR, L. (2007): «An Introduction to Arthur Danto's Philosophies of History», *History and Theory*, 46-1, pp. 1-28.
GOEHR, L. (2013): «Remembering Arthur Danto (1924-2013)», *The Brookliyn Rail. Critical Perspectives on Arts, Politics and Culture*, 5 de noviembre. Disponible en línea: <https://brooklynrail.org/2013/11/art/remembering-arthur-danto-1924-2013>.

GONZÁLEZ VALERIO, M. A. (2012): «El arte, la muerte, la historia. El problema del tiempo y la historia en las reflexiones estéticas hegelianas», *Escritura e Imagen*, 8, pp. 139-153.
GREENBERG, C. (1993): *The Collected Essays and Criticism*, Chicago, University of Chicago Press.
HAAPALA, A. (ed.) (1999): *The End of Art and Beyond: Essays after Danto*, Nueva York, Humanity Books.
HABERMAS, J. (2007): *La lógica de las ciencias sociales*, Madrid, Tecnos.
HALLIWELL, S. (2002): *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton, Princeton University Press.
HARRIES, K. (1974): «Hegel on the Future of Art», *Review of Metaphysics*, 27, pp. 677-696.
— (2009): «Introduction: The End of Art?», en *Art Matters. A Critical Commentary on Heidegger's «The Origin of the Work of Art»*, Dordrecht, Springer, pp. 1-15.
HASKELL, F. (1994): *La historia y sus imágenes. El arte y la interpretación del pasado*, Madrid, Alianza.
HASKELL, F. y N. PENNY (1990): *El gusto y el arte de la Antigüedad: el atractivo de la cultura clásica (1500-1900)*, Madrid, Alianza.
HAZAN, O. (2010): *El mito del progreso artístico. Estudios críticos de un concepto fundador del discurso sobre el arte desde el Renacimiento*, Madrid, Akal.
HEIDEGGER, M. (2006): *La fenomenología del espíritu de Hegel*, Madrid, Alianza.
— (2010): *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza.
HEMPEL, C. G. (1988): *La explicación científica. Estudios sobre la filosofía de la ciencia*, Barcelona, Paidós.
HEUMANN, E. (2006): *Civilizing the Museum: The Collected Writings*, Nueva York, Routledge.
HILMER, B. (1998): «Being Hegelian after Danto», *History and Theory*, 37-4 [Danto and His Critics: Art History, Historiography and After the End of Art], pp. 71-86.
HÖLDERLIN, F. (1983): *Hiperion o el eremita en Grecia*, Madrid, Hiperión.
HONOUR, H. (1984): *El romanticismo*, Madrid, Alianza.
HONOUR, H. y J. FLEMING (2002): *Historia mundial del arte*, Madrid, Akal.
HOULGATE, S. (1991*a*): «Hegel and the "End of Art"», *The Owl of Minerva*, 29-1, pp. 1-22.
— (1991*b*): *Freedom, Truth and History: An Introduction to Hegel's Philosophy*, Londres, Routledge.

HOULGATE, S. (ed.) (2007): *Hegel and the Arts*, Evanston, Northwern University Press.
HYPPOLITE, J. (1974): *Génesis y estructura de la Fenomenología del Espíritu de Hegel*, Barcelona, Península.
IGGERS, G. (1988): *La ciencia histórica en el siglo XX. Las tendencias actuales*, Barcelona, Idea Universitaria.
IGGERS, G. y J. M. POWELL (eds.) (1990): *Leopold von Ranke and the Shaping of the Historical Discipline*, Nueva York, Syracuse University Press.
INCIARTE, F. (2001): «La situación actual del arte», en *Breve teoría de la España moderna*, Pamplona, Eunsa, pp. 97-144.
— (2004): «Arte, culto y cultura», en *Imágenes, palabras y signos. Sobre arte y filosofía*, Pamplona, Eunsa, pp. 65-88.
— (2012): *La imaginación trascendental en la vida, en el arte y en la filosofía*, Pamplona, Eunsa.
INFANTE DEL ROSAL, F. (2016): «Volver a Hegel. Crítica a Danto y Rancière en defensa del modernismo», en S. Castro y F. Pérez Carreño (eds.): *Arte y Filosofía en Arthur Danto*, pp. 39-56.
— (2018): *La autonomía del diseño. Diseño como categoría estética*, Valencia, Universitat de València.
INNERARITY, D. (1993): *Hegel y el romanticismo*, Madrid, Tecnos.
IOUHAINA, D. (2016): «La plasticidad de la visión en el artista: Danto y las ciencias cognitivas», en S. Castro y F. Pérez Carreño (eds.): *Arte y Filosofía en Arthur Danto*, pp. 74-89.
JÄHNIG, D. (1965): «Hegel und die These vom "Verlust det Mitte"», en A. M. Koktanek (ed.): *Spengler-Studien. Festgabe für Manfred Schröter zum 85. Geburstag*, Múnich, Beck, pp. 147-176.
JAMME, C. (1987): «Hegels Satz vom Ende der Kunst», en H. Bachmaier y T. Rentsch (eds.): *Poetische Autonomie?*, Stuttgart, Klett-Cotta, pp. 275-286.
— (1998): «Romanticismo. Historia y concepto», en *El movimiento romántico*, Madrid, Akal, pp. 5-32.
— (1999): *Introducción a la filosofía del mito en la época moderna y contemporánea*, Barcelona, Paidós.
— (2010): «La religión-arte», en F. Duque (ed.): *Hegel. La Odisea del Espíritu*, pp. 183-208.
JARQUE, V. (2010): *Historia, progreso y arte contemporáneo*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim.
JOYNT, C. B. y N. RESCHER (1961): «The Problem of Uniqueness in History», *History and Theory*, 1-2, pp. 150-162.
KANT, I. (2006): *Ideas para una historia en clave cosmopolita y otros escritos*

sobre filosofía de la historia, Madrid, Tecnos.
— (2007): *Crítica del juicio*, Madrid, Tecnos.
KELLY, M. (1998): «Essentialism and Historicism in Danto's Philosophy of Art», *History and Theory*, 37, pp. 30-43.
KERMODE, F. (2000): *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, Oxford, Oxford University Press.
KIVY, P. (2009): *Antithetical Arts: on the Ancient Quarrel Between Literature and Music*, Oxford, Oxford University Press.
KLOTZ, H. (2000): *Die«ästhetische Kirche»-Das Museum. Geschichte der Deutschen Kunst*, vol. 3: *Neuzeit und Moderne 1750-2000*, Múnich, C. H. Beck.
KOBAU, P., G. MATTEUCCI y S. VELOTTI (eds.) (2007): *Estetica e filosofia analitica*, Bolonia, Il Mulino.
KOCH, S. (1973): *Stargazer: Andy Warhol's World and his Films*, Nueva York, Praeger.
KOJÈVE, A. (2013): *Introducción a la lectura de Hegel*, Madrid, Trotta.
KOSUTH, J. (1972): «Art after Philosophy», en U. Meyer (ed.): *Conceptual Art*, Nueva York, Print Book, pp. 155-170.
KUDIELKA, R. (1998): «According to What: Art and the Philosophy of the "End of Art"», *History and Theory*, 37-4, pp. 87-101.
KUHN, T. (1962): *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, University Chicago Press.
KUHNS, R. (1984): «The End of *Art?*», en B. Lang (ed.): *The Death of Art*, pp. 39-53.
KULTERMANN, U. (1996): *Historia de la historia del arte. El camino de una ciencia*, Madrid, Akal.
KUSPIT, D. (2004): *The End of Art*, Nueva York, Cambridge University Press.
LABRADA, M. A. (1990): *Belleza y racionalidad: Kant y Hegel*, Pamplona, Eunsa.
— (1991): *Estética*, Pamplona, Eunsa.
— (2017): *Consideraciones filosóficas sobre la belleza y el arte*, Pamplona, Eunsa.
LAFFERTY, M. G. (2006): *Arthur Danto's Philosophy of Art*, Warwick, University of Warwick.
LANG, B. (ed.) (1984): *The Death of Art*, Nueva York, Haven Publishers.
LANGER, S. K. (1953): *Feeling and Form*, Nueva York, Scribner's Sons.
LAVAGNINO, N. (2013): «*Ontological mislocations*, modos de conciencia e historia. Indiscernibles, desplazamiento y horizontes de posibilidad en la filosofía de Arthur Danto», *Areté. Revista de Filosofía*, XXV-1, pp. 81-110.

— (2015): «El lugar común de la transfiguración. Historia, representación y filosofía de las asimetrías en Arthur Danto», *Páginas de Filosofía*, 19, pp. 33-57.

LECH-PIWOWARCZYK, E. (1993): *Language and the Definition. Analytic and Continental Discussion of the Nature of Art*, Otawa, University of Otawa.

LLANO, A. (2010): *El enigma de la representación*, Madrid, Síntesis.

LÓPEZ, F. (2011): «El giro lingüístico de la filosofía y la historiografía contemporánea», *Revista Mañongo*, 37-XIX, pp. 189-213.

LÓPEZ, V. y J. RIVERA DE ROSALES (1988): «Introducción», en F. W. J. Schelling: *Sistema del idealismo trascendental*, Madrid, Anthropos, pp. 9-93.

LÓPEZ-FARJEAT, L. X. (2005): *El desencanto de las palabras. Seis ensayos frente a Hegel*, México, Publicaciones Cruz O.

LOVEJOY, A. O. (1974): «On the Discrimination of Romanticisms», en R. F. Gleckner (ed.): *Romanticism: Points of View*, pp. 66-81.

LÖWITH, K. (1958): *El sentido de la historia. Implicaciones teológicas de la filosofía de la historia*, Madrid, Aguilar.

MADUREIRA, M. (2009): «El arte antes del fin del arte. Lugar y función del arte en el joven Hegel», en C. Oliva (ed.): *Figuras. Estética y fenomenología en Hegel*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 41-64.

MANDELBAUM, M. (1965): «Family Resemblances and Generalization Concerning the Arts», *American Philosophical Quarterly*, 2-3, pp. 219-228.

MANNINEM, J. y R. TOUMELA (eds.) (1980): *Ensayos sobre explicación y comprensión*, Madrid, Alianza.

MARCHÁN FIZ, S. (2010): *La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

MARGOLIS, J. (2008): *The Arts and the Definition of the Human. Toward a Philosophical Anthropology*, Stanford, Stanford University Press.

MARTÍN, A. (2010): *La nostalgia del pensar. Novalis y los orígenes del romanticismo alemán*, Sevilla, Thémata.

MARTÍNEZ, M. A. (1992): «La revista *Athenäum* como órgano programático del primer romanticismo alemán», en *El camino romántico a la objetividad estética. La filosofía del joven F. Schlegel como programa del primer romanticismo alemán*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 71-93.

MAZA, L. M. (1999): «La religión como autoconsciencia del espíritu en la *Fenomenología* de Hegel», *Seminarios de Filosofía*, 12-13, pp. 249-265.

MENÉNDEZ UREÑA, E. (1975): «Historia y lenguaje en Arthur C. Danto», *Pensamiento*, 31, pp. 151-166.

MEYER, U. (ed.) (1972): *Conceptual Art*, Nueva York, Print Book.

MILLÁN PUELLES, A. (1967): *La estructura de la subjetividad*, Madrid, Rialp.

MILLER, J. (2012): «The Death of Art and the Sunday of Life: Hegel on the Fate of Modern Art», *Evental Aesthetics*, 1-1, pp. 39-47.
MILLER, N. (1984): «Three Arguments on the Death of Art», en B.
Lang (ed.): *The Death of Art*, pp. 137-157.
MINK, L. O. (1978): «Narrative Form as a Cognitive Instrument», en R. H. Canary y H. Kozicki (eds.): *The Writing of History: Literary Form and Historical Understanding*, Madison, University of Wisconsin Press.
MUELLER, G. E. (1946): «The Function of Aesthetics in Hegel's Philosophy», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*,5-1, pp. 49-53.
MURCIA, I. (2010): «La muerte del arte. Una propuesta alternativa a la de Arthur C. Danto», *Estudios Filosóficos*, LIX, pp. 315-334.
NAGEL, E. (1961): *The Structure of Science: Problems in the Logic of*
Scientific Explanation, Londres, Routledge & Kegan Paul.
NEUBAUER, J. (1986): *La emancipación de la música. El alejamiento de la mímesis en la estética del siglo XVIII*, Madrid, La Balsa de la Medusa.
NOVALIS, F. (2004): *Los Aprendices de Sais. Cuento simbólico. La cristiandad o Europa*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
ORTIZ, G. (2015): «Después del fin del arte: Danto entre el relativismo y el esencialismo artísticos», *Páginas de Filosofía*, 19, pp. 96-113.
OVERBECK, J. F. (1999): «El triunfo de la religión sobre las artes», en P. D'Angelo y F. Duque (eds.): *La religión de la pintura. Escritos de filosofía romántica del arte*, pp. 164-172.
PAGÁN, C., J. VALENZUELA y J. SANTIAGO (2015): «Like the machete the snake: Integration of topic and vehicle in poetry comprehension reveals meaning construction processes», *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 9-4, pp. 385-393.
PANOFSKY, E. (1987): *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza.
— (2003): *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets.
PAREYSON, L. (1987): *Conversaciones de estética*, Madrid, Visor.
PARSELIS, V. (2009): «El final del relato. Arte, historia y narración en la filosofía de Arthur C. Danto», *Dianoia: Anuario de Filosofía*, 62, pp. 91-117.
PÉREZ CARREÑO, F. (1991): «K. Fiedler. La producción de lo real en el arte», en D. Fiedler (ed.): *Escritos sobre arte*, Madrid, Visor, pp. 14-45.
— (1999): «Estética analítica», en V. Bozal (ed.): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas II*, Madrid, La Balsa de la Medusa, pp. 92-105.
— (2003): «Estética e historia del arte», en R. Xirau y F. Sobrevilla (eds.): *Estética*, Madrid, Trotta, pp. 375-394.
— (2005): «Símbolo encarnado: del cuerpo al efecto», en F. Pérez Carreño (ed.):

Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto, pp. 209-232.
PÉREZ CARREÑO, F. (ed.) (2005): *Estética después del fin del Arte. Ensayos sobre Arthur Danto*, Madrid, La Balsa de la Medusa.
PINEDA, A. F. (2011): «La filosofía del arte en la época del fin del arte», *Praxis Filosófica*, 2, pp. 249-267.
PINKARD, T. (1994): *Hegel's Phenomenology: The Sociality of Reason*, Cambridge, Cambridge University Press.
— (2001): *Hegel. Una biografía*, Madrid, Acento.
PIÑERO, R. (1999): *Teorías del arte clásico*, Salamanca, Luso Española.
— (2000): *Teorías del arte medieval*, Salamanca, Luso Española.
PIPPIN, R. B. (1993): «The Absence of Aesthetics in Hegel's Aesthetics», en F. C. Beiser (ed.): *The Cambridge Companion to Hegel and Nineteenth-Century Philosophy*, pp. 394-418.
— (1997): *Idealism as Modernism: Hegelian Variations*, Cambridge, Cambridge University Press.
— (2008): *Hegel's Practical Philosophy: Rational Agency as Ethical Life*, Nueva York, Cambridge University Press.
— (2013): *After the Beautiful: Hegel and the Philosophy of Visual Modernism*, Chicago, The University of Chicago Press.
PLATÓN (2011): *Diálogos*, vols. 1-9, Madrid, Gredos.
PÖGGELER, O. (1956): *Hegels Kritik der Romantik*, Bonn, Bouvier.
POIS, R. A. (1984): «Danto's Apocalypse», en B. Lang (ed.): *The Death of Art*, pp. 181-197.
RAMÍREZ, M.ª I. (1988): *Arte y belleza en la Estética de Hegel*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
REDDING, P. (2004): «Georg Wilhelm Friedrich Hegel», en E. N. Zalta (ed.): *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Spring [en línea]. RICOEUR, P. (1975): *La métaphore vive*, París, Seuil.
— (1987): *Tiempo y narración. Configuración del tiempo histórico*, Madrid, Cristiandad.
RIVERA DE ROSALES, J. (2001): «Arte y mitología en Schelling», en L. Vega, E. Rada y S. Mas (eds.): *Del pensar y su memoria. Ensayos en homenaje al profesor Emilio Lledó*, Madrid, UNED, pp. 409-433.
— (2006): «La valoración estética de la música instrumental. De la Ilustración a la revolución romántica (Wackenroder y Tieck)», *Aisthesis*, 40, pp. 92-118.
— (2010): «El espíritu extrañado de sí mismo: la cultura», en F. Duque (ed.): *Hegel. La Odisea del Espíritu*, pp. 247-272.
RIVERA DE ROSALES, J. (2011): «Actualidad de Hegel para la estética contemporánea», en M. Herrero (ed.): *G. W. F. Hegel: Contemporary*

Readings: The Presence of Hegel's Philosophy in the Current Philosophical Debates, Olms, Hildesheim, pp. 96-116.
ROLLINS, M. (ed.) (2012): *Danto and His Critics*, Oxford, Blackwell [1.ª ed. en 1993].
RORTY, R. (1990): *El giro lingüístico. Dificultades metodológicas de la filosofía lingüística*, Barcelona, Paidós.
ROSENBLUM, R. (1975): *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*, Nueva York, Harper & Row.
ROSENSTEIN, L. (2002): «The End of Art Theory», *Humanitas*, XV-1, pp. 32-58.
ROYCE, J. (1919): *Lectures on Modern Idealism*, New Haven, Yale University Press.
RÜDIGER, B. (1976): «La Philosophie hégélienne est-elle une religion sécularisée?», enE. Castelli (ed.): *Hermeneutique de la sécularisation*, París, Aubier Montaigne, pp. 277-285.
RUSH, F. (2013): «Danto, Hegel, and the Work of Art», en R. E. Auxier y L. Hahn (eds.): *The Philosophy of Arthur C. Danto*, pp. 459-473.
RUTTER, B. (2010): *Hegel on the Modern Arts*, Cambridge, Cambridge University Press.
RYLE, G. (1949): *The Concept of Mind*, Londres, Hutchinson.
SAFRANSKI, R. (2009): *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*, Barcelona, Tusquets.
SÁNCHEZ MARCOS, F. (2012): *Las huellas del futuro. Historiografía y cultura histórica en el siglo XX*, Barcelona, Universidad de Barcelona.
SÁNCHEZ MECA, D. (2013): *Modernidad y romanticismo*, Madrid, Tecnos.
SANMARTÍN, I. (1998): «Evolución de la teoría del "fin de la Historia" de Francis Fukuyama», *Memoria y Civilización*, 1, pp. 233-245.
SANTAYANA, G. (1936): *The Life of Reason*, Nueva York, Charles
Scribner's Sons.
SANTORO, L. (1984): «Hegel's Aesthetics and the End of Art», *Philosophical Studies*, 30, pp. 62-72.
SAUNDERS, F. S. (2013): *La CIA y la guerra fría cultural*, Barcelona, Debate.
SCHAEFFER, J-M. (1992): *L'Art de l'âge moderne. Esthétique et philosophie de l'art du XVIII siecle à nos jours*, París, Gallimard.
— (2000): *Adieu à l'esthétique*, París, PUF.
SCHEIBLER, I. (1999): «Effective History and the End of Art. From Nietzsche to Danto», *Philosophy & Social Criticism*, 25-6, pp. 1-28.
SCHELLING, F. W. J. (1999): *Filosofía del arte*, Madrid, Tecnos.
— (2012): *Sistema del idealismo trascendental; Filosofía del arte; Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana y los*

objetos con ella relacionados; Las edades del mundo; Introducción a la filosofía de la revelación, Madrid, Gredos.
SCHILLER, F (1985): *Sobre la gracia y la dignidad; Sobre la poesía ingenua y poesía sentimental*, Barcelona, Icaria.
— (1990): *Cartas para la educación estética del hombre*, Barcelona, Anthropos.
SCHLEGEL, F. (1987): «Fragmentos del *Athenäum*», en J. Arnaldo (ed.): *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Madrid, Tecnos, pp. 137-144.
— (1999): «Sobre la exposición del arte alemán en Roma, 1819», en P. D'Angelo y F. Duque (ed.): *La religión de la pintura. Escritos de filosofía romántica del arte*, pp. 136-139.
SCHNÄDELBACH, H. (1980): *La filosofía de la historia después de Hegel: El problema del historicismo*, Buenos Aires, Alfa.
SEDLMAYR, H. (2008): *La revolución del arte moderno*, Barcelona, Acantilado.
SHINER, L. (2004): *La invención del arte. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós.
SHUSTERMAN, R. (2000): *Performing Live: Aesthetic Alternatives for the Ends of Art*, Nueva York, Cornell University Press.
SIERRA, J. (2012): «Del giro lingüístico al giro narrativo: Rorty, la contingencia del lenguaje y la filosofía como narrativa», *Revista Grafía*, 9, pp. 125-140.
SIMÓN, N. (2010): *The Participatory Museum*, Santa Cruz, Museum 2.0.
SLUGA, H. (1997): «Frege on Meaning», en H.-J. Glock (ed.): *The Rise of Analytic Philosophy*, pp. 17-34.
SNYDER, S. (2010): «Danto's Narrative Notion of History and the Future of Art», en O. Dadejik y J. Stejskal (eds.): *The Aesthetic Dimension of Visual Culture*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, pp. 114-125.
— (2018): *End-of-Art Philosophy in Hegel, Nietzsche and Danto*, Cham, Palgrave Macmillan.
SOBREVILLA, D. (2003): «Hegel, Danto y la tesis del final del arte», *Diálogos*, 38-81, pp. 379-396.
SOLOMON R. y K. HIGGINS, (2012): «Atomism, Art and Arthur: Danto's Hegelian Turn», en M. Rollins (ed.): *Danto and His Critics*, pp. 172-196.
SÖRBOM, G. (1966): *Mimesis and Art. Studies on the Origin and Early Development of an Aesthetic Vocabulary*, Estocolmo, Svenska Bokförlaget.
SPIEGEL, G. (1993): *Romancing the Past: the Rise of Vernacular Prose Historiography in Thirteenth-century France*, Berkeley, University of California Press.
STEINKRAUS, W. E y K. I. SCHMITZ (eds.) (1980): *Art and Logic in Hegel's Philosophy*, Atlantic Highlands, Humanities Press.
STONE, L. (1986): «El resurgimiento de la narrativa: reflexiones acerca de una

nueva y vieja historia», en *El pasado y el presente*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 95-120.
SUÑOL, V. (2012): «La actualidad filosófica de la mímesis aristotélica», en *Más allá del arte: mímesis en Aristóteles*, La Plata EDULP, pp. 213-225.
TATARKIEWICZ, W. (1991): *Historia de la estética. III. La estética moderna 1400-1700*, Madrid, Akal.
TAYLOR, C. (2010): *Hegel*, Barcelona, Anthropos.
TEYSSEDRE, B. (1974): *La estética de Hegel*, Buenos Aires, Siglo Veinte.
THÉRIAULT, M. (2010): *Arthur Danto ou l'art en boite*, París, L'Harmattan.
THOMAS-FOGIEL, I. (2016): «Cohérence de l'ontologie de l'art: Arthur Danto ou l'anti-Wittgenstein», *Cahiers Philosophiques*, 144-1, pp. 39-56.
TILGHMAN, B. R. (1991): *Wittgenstein, Ethics and Aesthetics. The View from Eternity*, Albany, State University of New York.
— (2005): *Pero, ¿es esto arte? El valor del arte y la tentación de la teoría*, Valencia, Universitat de València.
TOPOLSKY, J. (1993): *Metodología de la Historia*, Madrid, Cátedra.
TOZZI, V. (2007): «Tomándose la historia en serio. Danto, esencialismo histórico e indiscernibles», *Revista de Filosofía*, 32, pp. 109-126.
— (2010): «Una aplicación de la filosofía del arte de Danto a los problemas de la demarcación entre la narrativa literaria y la "meramente" histórica», *Daimon: Revista de Filosofía*, 49, pp. 119-139.
URQUÍZAR, A y J. E. GARCÍA (2012): *La construcción historiográfica del arte*, Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces.
VALLS, R. (1971): *Del yo al nosotros. Lectura de la Fenomenología del Espíritu de Hegel*, Barcelona, Estela.
— (1997): «Las *Lecciones* y los "añadidos de los discípulos"», en G. W. F. Hegel: *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, pp. 33-37.
VAN DOREN, C. L. (1967): *The Idea of Progress*, Nueva York, Praeger.
VATTIMO, G. (2007): *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Barcelona, Gedisa.
VICO, G. B. (2006): *Ciencia nueva*, Madrid, Tecnos.
VIEWEG, K. (2005*a*): «El tránsito de la filosofía de la historia a la filosofía del arte», *Estudios de Filosofía*, 32, pp. 89-97.
— (2005*b*): «El arte moderno como fin del arte: El romanticismo como superación del simbolismo y clasicismo», *Estudios de Filosofía*, 32, pp. 109-126.
VIEWEG, K., F. IANNELLI y F. VERCELLONE (2015): *Das Ende der Kunst als Anfang freier Kunst*, Paderborn, Wilhelm Fink.
VILAR, G. (2005): «Sobre algunas disonancias en la crítica de arte de A. C.

Danto», en F. Pérez Carreño (ed.): *Estética después del fin del Arte. Ensayos sobre Arthur Danto*, pp. 185-208.
VILAR, G. (2009): *Desartitización. Paradojas del arte sin fin*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
— (2016): «Was Danto a Cognitivist? Art and Knowledge in Danto's Philosophy of Art», en S. Castro y F. Pérez Carreño (eds.): *Arte y Filosofía en Arthur Danto*, pp. 121-133.
VITIELLO, V. (2010): «La religión revelada», en F. Duque (ed.): *Hegel. La Odisea del Espíritu*, pp. 273-292.
VON WRIGHT, G. H. (1981): *Explicación y comprensión*, Madrid, Alianza.
WALKER, J. (2007): «Art, Religion, and the Modernity of Hegel», en S. Houlgate (ed.): *Hegel and the Arts*, pp. 271-295.
WARHOL, A. (1981): *Mi Filosofía de A a B y de B a A*, Barcelona, Tusquets.
— (2009): *13 Most Beautiful: Songs for Andy Warhol Screen Tests* [DVD], Plexifilm.
WARHOL, A. y P. HACKETT (2010): *POPism. Diarios (1960-69)*, Barcelona, Alfàbia.
WEITZ, M. (1956): «The Role of Theory in Aesthetics», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XV-1, pp. 27-35.
— (1989): «Art as an Open Concept: from The Opening Mind», en G. Dickie, R. Sclafani y R. Roblin (eds.): *Aesthetic. A Critical Anthology*, Nueva York, St. Martin Press, pp. 152-159.
WELLEK, R. (1974): «The Concept of Romanticism in Literary History», en R. F. Gleckner (ed.): *Romanticism: Points of View*, pp. 181-206.
WHITE, H. (1987): *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.
— (1995): *Metahistoria: La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica.
WINCH, P. (1980): «Causalidad y acción», en J. Manninem y R. Toumela (eds.): *Ensayos sobre explicación y comprensión*, Madrid, Alianza, pp. 41-52.
WINCKELMANN, J. J. (1994): *Historia del arte de la Antigüedad*, Madrid, Iberia.
WITTGENSTEIN, L. (2012): *Tractatus logico-philosophicus; Investigaciones filosóficas; Sobre la certeza*, Madrid, Gredos.
WÖLFFLIN, H. (1936): *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Madrid, Espasa-Calpe.
YVARS, J. F. (2004): «La formación de la historiografía», en V. Bozal (ed.): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas I*, pp. 134-149.